

ÖSTERREICHISCHE AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN
PHILOSOPHISCH-HISTORISCHE KLASSE
SITZUNGSBERICHTE, 238. BAND, 1. ABHANDLUNG

**BILD UND GEBÄRDE
IN DER SPRACHE HOFMANNSTHALS**

VON

WOLFRAM MAUSER

VORGELEGT IN DER SITZUNG AM 29. MAI 1961

Gedruckt mit Unterstützung des Vereins der Freunde der
Österreichischen Akademie der Wissenschaften

WIEN 1961

HERMANN BÖHLAUS NACHF. / GRAZ-WIEN-KÖLN

KOMMISSIONSVERLAG
DER ÖSTERREICHISCHEN AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN IN WIEN

Bardachzi, K.: Andreas Frhr. v. Baumgartner als Vorbild und Wegweiser Adalbert Stifters. 80. 1950 (Anz. 87/Nr. 23)	8.—
— Andreas Frhr. v. Baumgartner als Risach in Adalbert Stifters „Nachsommer“. 80. 1951 (So. 6 aus Anz. 88/Nr. 11)	8.—
Brüch, J.: Vulgärlat. * <i>peltrum</i> „Zinn“. 80. 1959 (Sph 233/2)	36.—
— Die Sippe des französischen feutre „Filz“. 80. 1961 (Sph 235/5)	32.—
Brunner, K.: Die Überlieferung der alt- und mittellenglischen Literaturwerke. 80. 1958 (So. 7 aus Anz. 95/Nr. 6)	8.—
Castle, E.: Einige Bemerkungen zur Heldensage. 80. 1951 (So. 8 aus Anz. 88/Nr. 17)	4.—
— Goethes Achilleis. 80. 1952 (So. 3 aus Anz. 89/Nr. 3)	4.—
— Zur Jahrhundertfeier „Bunte Steine“. Ein Festgeschenk von Adalbert Stifter. 80. 1952 (So. 14 aus Anz. 89/Nr. 17)	6.—
— Mortimer in Rom. Zu Schillers „Maria Stuart“, V. 409—450. 80. 1953 (So. 7 aus Anz. 90/Nr. 6)	4.—
— Carl Künzels „Schilleriana“. Briefe an Schiller und Schillers Familienmitglieder nach den Abschriften im Besitz des Wiener Goethe-Vereins. 80. 1955 (Sph 229/3)	80.—
— Analecta Schilleriana. 80. 1959 (So. 7 aus Anz. 96/Nr. 9)	12.—
Enzinger, M.: Zu Adalbert Stifters Erzählung „Der Kuß von Sentze“. 80. 1951 (So. 18 aus Anz. 88/Nr. 24)	6.—
— Ein unbekannter Aufsatz Adalbert Stifters „Über Kopfrechnen“. 80. 1957 (So. 6 aus Anz. 94/Nr. 10)	16.—
Ettmayer, K.: Phonogrammaufnahmen der Grödnertal Mundart. 80. 1920 (Sph 191/4)	24.—
— Über das Wesen der Dialektbildung. 40. 1924 (Dph 66/3)	36.—
— Zur Lehre von den parataktischen Konjunktionen im Französischen. 80. 1927 (Sph 205/3)	16.—
— Zur Theorie der analytischen Syntax im Französischen. 80. 1929 (Sph 209/3)	18.—
Federhofer, H.: Zur Chiavetten-Frage. 80. 1952 (So. 8 aus Anz. 89/Nr. 10) ...	6.—
— Die Niederländer an den Habsburgerhöfen in Österreich. 80. 1956 (So. 4 aus Anz. 93/Nr. 7)	10.—
Höfler, O.: Balders Bestattung und die nordischen Felszeichnungen. 80. 1951 (So. 17 aus Anz. 88/Nr. 23)	12.—
— Zur Diskussion über den Rökstein. 80. 1954 (So. 3 aus Anz. 91/Nr. 4) ...	20.—
— Über die Vorbestimmtheit sprachlicher Entwicklungen. 80. 1958 (So. 6 aus Anz. 95/Nr. 5)	12.—
Hofstätter, A.: Die Parzivalfragmente G ₂ und G ₃ und ein neuentdecktes Lankowitz-Fragment. 80. 1951 (So. 3 aus Anz. 88/Nr. 6)	24.—
Horacek, B.: Zur Wortstellung in Wolframs Parzival. 80. 1952 (So. 16 aus Anz. 89/Nr. 19)	18.—
Kainz, F.: Linguistisches und Sprachpathologisches zum Problem der sprachlichen Fehlleistungen. 80. 1956 (Sph 230/5)	48.—
— Sprachtheoretisches zum Problem der Kommunikationssysteme im Tierreich. 80. 1957 (So. 15 aus Anz. 94/Nr. 23)	20.—
Kindermann, H.: Conrad Ekhofs Schauspieler-Akademie. 80. 1956 (Sph 230/2)	52.—
Klug, R.: Johannes von Gmunden, der Begründer der Himmelskunde auf deutschem Boden. 80. 1943 (Sph 222/4)	24.—
Kracher, A.: Zur Gestaltung einer neuen Walther-Ausgabe. 80. 1953 (So. 19 aus Anz. 89/Nr. 22)	8.—
Kralik, D.: Passau im Nibelungenlied. 80. 1950 (Anz. 87/Nr. 20)	6.—
— Die Elegie Walthers von der Vogelweide. 80. 1952 (Sph 228/1)	52.—
— Walther gegen Reinmar. 80. 1955 (Sph 230/1)	28.—
Kranzmayer, E.: Die steirische Reimchronik Ottokars und ihre Sprache. 80. 1950 (Sph 226/4)	36.—
— Histor. Lautgeographie des gesamtbairischen Dialektraumes. 40. 1956 ...	132.—
— Die bairischen Kennwörter und ihre Geschichte. 40. 1960	48.—
Kretschmer, P.: Objektive Konjugation im Idg. 80. 1947 (Sph 225/2)	20.—
Kronasser, H.: Die Nasalpräsentia und Kretschmers objektive Konjugation im Indogermanischen. 80. 1960 (Sph 235/2)	24.—
Küchler, W.: Inspiration und Kunstwille. 80. 1951 (So. 14/Anz. 88/Nr. 20) ..	6.—

ÖSTERREICHISCHE AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN, Vien
PHILOSOPHISCH-HISTORISCHE KLASSE //
SITZUNGSBERICHTE, 238. BAND, 1. ABHANDLUNG

AS
142
V31
vol. 238

BILD UND GEBÄRDE IN DER SPRACHE HOFMANNSTHALS

VON

WOLFRAM MAUSER

VORGELEGT IN DER SITZUNG AM 29. MAI 1961

Gedruckt mit Unterstützung des Vereins der Freunde der
Österreichischen Akademie der Wissenschaften

WIEN 1961

HERMANN BÖHLAUS NACHF. / GRAZ-WIEN-KÖLN

KOMMISSIONSVERLAG
DER ÖSTERREICHISCHEN AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN IN WIEN

Inhalt

	Seite
1. Wort und Magie.....	5
2. Die daseinsunmittelbare Aussage	14
— ‚schwer‘ und ‚leicht‘	18
— <i>Das Glück</i>	26
— ‚Furcht‘	28
— ‚Das kleine Welttheater‘	30
— ‚Lebenslied‘	34
3. Die ‚Wahrheit der Gebärde‘	42
— <i>Der Brief des Lord Chandos</i>	47
— ‚Der Schwierige‘	64

Vorwort

Die vorliegende Untersuchung geht von sprachlichen Erscheinungen im frühen Werk Hugo von Hofmannsthals aus. Im ersten Abschnitt will sie zeigen, daß die Bildsprache des Dichters von besonderer Art ist. Im zweiten Abschnitt wird dann nachgewiesen, daß sich neben der Bildsprache schon früh Ansätze zu daseinsunmittelbaren Aussagen finden. Die Elemente dieser daseinsunmittelbaren Sprache bilden im weiteren die Grundlage jener für die späteren Werke des Dichters so bezeichnenden Darstellungsweise, die sich auf Gebärdenhaftes stützt. Jede dieser Sprachschichten besitzt eine ihr eigentümliche Aussagekraft und ermöglicht es dem Dichter, Erfahrungen und Erlebnisse besonderer Art festzuhalten.

Digitized by the Internet Archive
in 2023

1. Wort und Magie

In seinem Aufsatz ‚Poesie und Leben‘ (1896) weist Hofmannsthal darauf hin, daß das „Material der Poesie die Worte“ seien und daß ein Gedicht ein „gewichtloses Gewebe aus Worten“ darstelle (P₁ 263)¹. Fast zur selben Zeit äußert der Dichter aber auch sein Mißtrauen dem ‚Wort‘ gegenüber: „Die Leute sind es . . . müde, reden zu hören. Sie haben einen tiefen Ekel vor den Worten: Denn die Worte haben sich vor die Dinge gestellt. Das Hörensagen hat die Welt verschluckt . . . Wir sind im Besitz eines entsetzlichen Verfahrens, das Denken völlig unter den Begriffen zu ersticken“ (P₁ 228). Der Widerspruch in diesen beiden Aussagen geht auf eine doppelte Verwendung des Begriffes ‚Wort‘ zurück². Hofmannsthal unterscheidet zwischen einer Sprache, die mit Begriffen arbeitet und die er für sein Weiterfassen und sein Dichten als unbrauchbar erachtet, und der eigentlichen Sprache, die unendliche Zugänge auftut: „Wonnen des Denkens. Sich loswinden aus den Banden der Begriffe . . .“ (A 104). Daß Hofmannsthal im ersten oben angeführten Beispiel ‚Wort‘ im Sinne von ‚Bild‘ versteht, geht aus folgenden Notizen hervor: „Der uneigentliche, der bildliche Ausdruck (ist) Kern und Wesen aller Poesie“ (P₁ 286). In den Aufzeichnungen steht unter 29. 4. 1894: „Ich bin ein Dichter, weil ich bildlich erlebe“ (A 107).

Der Begriffsinhalt des Wortes ‚Bild‘ kann sehr weit und sehr vielfältig sein; er kann von der Allegorie über Gleichnis und Metapher bis zum Symbol reichen. Der Hinweis des Dichters, daß das „Symbol das Element der Poesie“ sei (P₂ 89), legt den Schluß nahe, daß der Dichter das Wort ‚Bild‘ im Sinne von ‚Symbol‘ verstehe. Diese Deutung wird durch folgende Aussagen des Dichters gestützt: „Alles was ist, ist, Sein

(1) HOFMANNSTHALS *Werke* werden nach der Ausgabe S. Fischer, und zwar nach folgenden Auflagen zitiert: G = *Gedichte und lyrische Dramen* (1952); E = *Erzählungen* (1953); A = *Aufzeichnungen* (1959); L₁ = *Lustspiele I* (1959); L₂ = *Lustspiele II* (1954); D₁–D₄ = *Dramen I–IV* (1953, 1954, 1957, 1958); P₁–P₄ = *Prosa I–IV* (1956, 1959, 1952, 1955); weiters: B₁, B₂ = *Briefe 1890–1901* und *Briefe 1900–1909*, Berlin 1935 und 1937. — Herrn Dr. Walter Weiß habe ich für Hinweise zu danken.

(2) Auch andere Wörter, wie z. B. ‚Leben‘, verwendet der Dichter in zweifacher Bedeutung. Vgl. KARL PESTALOZZI: *Sprachskepsis und Sprachmagie im Werk des jungen Hofmannsthal*. (= Zürcher Beiträge zur deutschen Sprach- und Stilgeschichte Nr. 6.) Zürich 1958, S. 16–17: Hofmannsthal meinte danach einmal das „individuelle“ und dann das „große umgreifende Leben“.

und Bedeuten ist eins, folglich ist alles Seiende Symbol“ (A 106); „Dem Kind ist alles ein Symbol, dem Frommen ist Symbol das einzig Wirkliche und der Dichter vermag nichts anderes zu erblicken“ (P₂ 87). Die Tatsache, daß jedes Wort und jedes Ding Zeichen und damit in gewisser Hinsicht auch Sinnbild ist und daß jedes Bild über sich hinausweist, berechtigt aber nicht, die Sprache und Dichtung Hofmannsthals als symbolisch schlechthin zu bezeichnen, auch wenn der Dichter selbst gelegentlich zu diesem tiefdeutigen Wort greift. Im folgenden soll daher die Bildsprache des jungen Hofmannsthal näher untersucht werden.

Wenige Gedichte Hofmannsthals sind so ganz von bildhaften Aussagen bestimmt wie das ‚Erlebnis‘ (1892). Die Erfahrung des Totseins faßt der Dichter in Bilder von seltener Eigenart:

*„Wie wunderbare Blumen waren da
Mit Kelchen dunkelglühend! Pflanzendickicht,
Durch das ein gelbrot Licht wie von Topasen
In warmen Strömen drang und glomm. Das Ganze
War angefüllt mit einem tiefen Schwellen
Schwermütiger Musik.“* (G 8)

Und das Leiden und die Hoffnungslosigkeit dessen, der „namenloses Heimweh... nach dem Leben“ fühlt, vergegenwärtigt der Dichter vergleichend im Bild:

*„... Wie einer weint, wenn er auf großem Seeschiff
Mit gelben Riesensegeln gegen Abend
Auf dunkelblauem Wasser an der Stadt,
Der Vaterstadt, vorüberfährt. Da sieht er
Die Gassen, hört die Brunnen rauschen, riecht
Den Duft der Fliederbüsche, sieht sich selber,
Ein Kind, am Ufer stehn, mit Kindesaugen,
Die ängstlich sind und weinen wollen, sieht
Durchs offene Fenster Licht in seinem Zimmer —
Das große Seeschiff aber trägt ihn weiter
Auf dunkelblauem Wasser lautlos gleitend
Mit gelben fremdgeformten Riesensegeln.“* (G 9)

Es kann hier nicht darum gehen festzustellen, ob dieses oder jenes Bild nun ein Gleichnis, eine Metapher oder ein Symbol darstelle. Ein solches Bemühen müßte schon deshalb in vielen Fällen erfolglos bleiben, weil die Übergänge fließen. Vor allem aber setzt die Beantwortung der

Frage nach Gleichnis, Metapher und Symbol eine Deutung des Welt-erlebens und Weltbildes des Dichters voraus. Wer von einer Deutung der Bilder im Hinblick auf die geistige Welt des Dichters absieht und vorschnell an den Begriffen mißt, die die Goethezeit ausgebildet hat, wird dazu neigen, zahlreichen Bildern im Werk Hofmannsthals den Symbolcharakter abzusprechen, weil sie zum eigentlich Gemeinten (hier: zum Totsein und zur Sehnsucht nach dem Leben) nicht in jener Beziehung zu stehen scheinen, die für das Symbol bezeichnend ist. Hermann Pongs faßt das Symbol als ein „sinnliches Zeichen“ auf, das etwas „Unsinnliches, Geistiges oder Seelisches meint“, wobei wesentlich ist, daß Allgemeines, Gültiges, Gesetzhaftes, über das logische Begreifen hinaus, vergegenwärtigt wird³. Viele von Hofmannsthals Bildern scheinen aber anderer Art zu sein. Sie scheinen nicht über sich hinaus ins Allgemeine und Gültige zu weisen, sondern nur mit ganz bestimmten Dingen, Erkenntnissen und Erfahrungen in Beziehung gesetzt zu sein. Gelegentlich scheint der Dichter den Symbolcharakter eines Bildes oder Gegenstandes geradezu ausschließen zu wollen, wie z. B. in ‚Der Tor und der Tod‘, wo Claudio angesichts eines alten Bildes (das die Vergangenheit versinnbildlichen könnte) sagt:

„Gerad so viel verrietest du mir Leben,
Als fragend ich vermocht dir einzuweben!“ (G 203)

Und in Bildern wie „dunkler Wein“ (G 11), „schwerer Honig“ (G 16), „hohle Waben“ (G 16), „Alabasterwolkenkranz“ (G 200) scheint nicht geleistet zu werden, was das Symbol an sich zu leisten vermag: in einem Bild, mit einem Zugriff sozusagen, Tiefe und Breite des Allgemeinen und Gültigen zu vermitteln, eine Letztstufe darzustellen, d. h. sich in sich und in seiner Bedeutung zu erschöpfen. In den zahlreichen Bildern aber, die dem frühen Werk Hofmannsthals seinen eigentlichen Charakter verleihen, stellt der Dichter jeweils nur einen von vielen möglichen Vergleichen heraus, versucht er, durch Fülle und Reichtum, durch immer neue bildhafte Ansätze Wesenhaftes über das Dargestellte auszusagen, so wie er es etwa in der folgenden Notiz tut: „Ich glaube, daß ein Mensch dem andern sehr viel sein kann: Leuchte, Schlüssel, Saat, Gift“ (A 95). So scheint es gerade die Fülle der Sprache, die üppig wuchernde Bild-

(3) HERMANN PONGS: *Das Bild in der Dichtung*, Bd. 2, Marburg 1939, S. 1. Vgl. dazu: FRITZ STRICH: *Der Dichter und die Zeit*. Bern 1947, darin der Aufsatz: ‚Das Symbol in der Dichtung‘ (S. 11–39) und Goethes Wort von der „lebendigen Augenblicklichen Offenbarung des Unerforschlichen“. (Maximen und Reflexionen. Ausgabe von Günther Müller, Nr. 1002.)

lichkeit zu sein, die einer Tendenz, die Bedeutung des einzelnen Bildes ins Symbolische zu weiten, im Wege steht.

Angesichts dieser Erkenntnis stellt sich uns die Frage, warum der Dichter, dessen reiche Bildwelt wenig Züge echter Symbolik zu tragen scheint, so häufig vom Symbol spricht und in welcher Weise er die Auffassung zu rechtfertigen vermag, daß das Symbol das eigentliche Element der Dichtung darstelle. In seinem ‚Gespräch über Gedichte‘ gibt Hofmannsthal Antwort: Jedes Wort und jedes Bild seiner Jugendsichtung spiegelt, auch dort, wo der unmittelbare Bezug zur allgemeinen Idee nicht ohne weiteres erkennbar ist, auf Grund ihrer besonderen Art der Entstehung die große Einheit des Lebens. Nicht von der Bedeutung, sondern von der Entstehung des Bildes her erschließt sich sein Symbolcharakter. Das Gespräch läßt zugleich erkennen, daß dem Wahrheitskriterium von Wort und Bild in der frühen Zeit jenes spezifisch Geistige fehlt, das Hofmannsthal in seinem Aufsatz über den ‚Ersatz für die Träume‘ (1921) besonders hervorhebt (Das Symbol = „das sinnliche Bild für geistige Wahrheit, die der ratio unerreichbar ist“. P₄ 49) und das uns eine Grundvoraussetzung symbolhafter Aussage zu sein scheint.

In dem erwähnten ‚Gespräch über Gedichte‘ läßt Hofmannsthal den einen der beiden Unterredner, Gabriel, sagen: „...ich möchte ein vom tiefsten Geist der Sprache geprägtes Wort erst von seiner Lehmkruste reinigen. Weißt du, was ein Symbol ist?“ Das Wort Symbol von seiner „Lehmkruste“ zu reinigen, aus dem Bereich des Geistigen zu lösen, unternimmt der Dichter mit dem Hinweis auf das Opfer. „Willst du versuchen dir vorzustellen, wie das Opfer entstanden ist? ... Ich meine das Schlachtopfer, das hingeopferte Blut und Leben eines Rindes, eines Widders, einer Taube. Wie konnte man denken, dadurch die erzürnten Götter zu begütigen? Es bedarf einer wunderbaren Sinnlichkeit um dies zu denken, einer bewölkten lebenstrunkenen orphischen Sinnlichkeit.“ Wo es darum geht, Wort und Bild nicht ans Gültige und Gesetzhafte, ans Geistige schlechthin zu binden, da erscheint folgerichtig der Hinweis auf lebenstrunkene orphische Sinnlichkeit. „Und dieses Tier, dieses Leben, dieses im Dunkel atmende, blutwarmer, ihm so nah, so vertraut — auf einmal zuckte dem Tier das Messer in die Kehle, und das warme Blut rieselte zugleich an dem Vlies des Tieres und an der Brust, an den Armen des Menschen hinab: und einen Augenblick lang muß er geglaubt haben, es sei sein eigenes Blut; einen Augenblick lang, während ein Laut des wollüstigen Triumphes aus seiner Kehle sich mit dem ersterbenden Stöhnen des Tieres mischte, muß er die Wollust gesteigerten Daseins für die erste Zuckung des Todes genommen haben: er muß, einen Augenblick lang, in dem Tier gestorben sein, nur so konnte das Tier für ihn

sterben. . . . Daß sich sein Dasein, für die Dauer eines Atemzuges, in dem fremden Dasein aufgelöst hatte. — Das ist die Wurzel aller Poesie . . .“ (P₂ 88—89). Im Sterben des Tieres erfährt der Dichter gleichnishaft „gesteigertes Dasein“, eine „blitzartige Erleuchtung“ (P₁ 191). So wie im Augenblick des Sterbens des Tieres etwas von dessen Dasein auf den Opfernden überströmt („das warme Blut rieselte zugleich an dem Vlies des Tieres und an der Brust, an den Armen des Menschen hinab . . .“), so wirkt auf den Dichter, der benennt, das Erleben des fremden Daseins. Es bezaubert ihn und verleiht dem Wort, das in dieser Begegnung entsteht, etwas von jenem anderen Dasein. „Ein Augenblick kommt und drückt aus tausenden und tausenden seinesgleichen den Saft heraus, in die Höhle der Vergangenheit dringt er ein . . .“ (P₂ 95). Und diese Augenblicke, „in denen das Leben sich selber verschlingt“, „sind die Geburten der vollkommenen Gedichte“ (P₂ 96). Das dichterische Wort, im besonderen das Bild, wird so zum Träger von „Abgründigem“ (P₂ 96). Es steht im Spiel von Beziehungen und Kräften, von Erhellung und Bezauberung und verkörpert zugleich jene Bedrohung, die durch ein anderes Dasein, hinter dem unbekannte Kräfte stehen, erfahren wird. (Vgl. das ‚Märchen der 672. Nacht‘.) Magisches durchwirkt die Sprache: „Magie: Fähigkeit, Verhältnisse mit Zauberblick zu ergreifen, Gabe, das Chaos durch Liebe zu beleben. Chaos als totes dumpfes Hinlungern der Dinge im Halblight“ (A 124).

Entscheidend für das Gedicht ist also nicht die Tatsache, ob dieses oder jenes Bild eine Metapher darstelle oder symbolisch zu deuten sei, sondern daß magisches Erleben zugrunde liegt: daß nicht der Geist herrscht und bindet, sondern das Blut. Was der Dichter unter magischer Herrschaft über das Wort versteht, geht aus dem Drama ‚Der Kaiser und die Hexe‘ hervor. In ‚Ad me ipsum‘ schreibt er in diesem Zusammenhang, daß sich der Kämmerer einer Verfehlung gegen die „Wort-magie“ schuldig gemacht habe (A 215). Worin besteht diese Verfehlung? Aus der Belehrung durch den Kaiser glauben wir die Antwort entnehmen zu können:

*„Merk dir: jeder Schritt im Leben
Ist ein tiefer. Wort! Worte! . . .
Wer nicht wahr ist, wirft sich weg!“* (G 266)

Wo liegt die Gewähr für die Wahrheit?

*„Sag nie mehr, bei deiner Seele!
Als du spürst. Bei deiner Seele!
Tu nicht eines Halms Gewicht*

*Mit verstelltem Mund hinzu:
Dies ist solch ein Punkt, wo Rost
Ansetzt und dann weiterfrißt.“ (G 267)*

Auf magische Weise über die Sprache herrschen, heißt das Wort aus dem großen Erlebnis der Welteinheit, aus dem Spüren, aus der Übereinstimmung von Ich und Kosmos setzen. Das Wahrheitskriterium liegt sozusagen in einer Evidenz, die magisch erfahren wird. Und diesen kosmischen Kontakt erlebt der Dichter in jener Bezauberung des Zugriffs, die er mit dem Opfer vergleicht.

Das Bild entsteht nicht nur aus magischem Kontakt, es übt zugleich Wirkung auf den Dichter aus, es verwandelt ihn, es zwingt ihn, von seinem Selbst etwas aufzugeben. So wie das Tier für ihn stirbt, muß er, „einen Augenblick lang, in dem Tier gestorben sein“ (P₂ 88). Die Worte, die die Poesie ausspricht, spricht sie nicht nur „um der Worte willen“ aus, sondern zugleich „um der magischen Kraft willen, welche die Worte haben, unseren Leib zu rühren und uns unaufhörlich zu verwandeln“ (P₂ 89). Am Beispiel des ‚Bergwerks zu Falun‘ zeigt der Dichter, wie er diese Verwandlung verstanden haben will: „Im ‚Bergwerk‘ ist jenes gewaltig Hinüberziehende (das die Seele dem Leben entfremdet) erst wirklich gestaltet: das Reich der Worte worin alles Gegenwart. — Das Ganze drückt den Versuch der Seele aus, der Zeit zu entfliehen in das Überzeitliche. Worte reißen das Einzelne aus dem Strom des Vergehens, vergegenwärtigen = verewigen es. Die magische (nur selten gefährliche) Gewalt der Worte auf ein für diese Gewalt empfängliches Kindergemüt“ (A 241).

Worte und Bilder, die aus magischer Beziehung entstehen, wirken nicht nur durch den Wortinhalt, sondern in starkem Maße auch durch alles das, was der Wortkörper als solcher vermittelt. In der Klanggestalt und im Rhythmus des einzelnen Wortes schwingt es über das bezaubernde Erlebnis des Wortfindens hinaus nach. Der Ton des Wortes erhält eine selbständige Bedeutung. Er wirkt unter Umständen stärker als der Inhalt. Das überzeugendste Beispiel dieser Erscheinung ist das Gedicht ‚Erlebnis‘. In der Eigenmacht des Klanglichen liegt u. a. die Erklärung dafür, daß Jugendverse Hofmannsthals ihrem Ton nach mehr versprechen, als ihr Gehalt zu geben vermag. Die Funktion des Wortes und der Sprache als Mitteilung tritt hinter jener der Vermittlung zurück. Vermittelt wird ein Stimmungsgrund, eine Atmosphäre, nicht aber im Sinne eines romantisch-sentimentalen Gefühles, sondern jener geahnten Teilhabe an der großen Lebenseinheit, die im Wort und Bild des „vollkommenen Gedichtes“ aufleuchtet.

Was der Dichter in seiner Jugend als Symbol erlebt: die magische Transparenz der Sprache, die „Abgründe“ offenbart, den „Leib rührt“ und „verwandelt“, steht zu dem, was wir gemeinhin als Symbol bezeichnen, in gewissem Widerspruch. Was dem spezifisch Hofmannsthalschen Symbol seiner frühen Dichtung, gemessen am Symbol der Goethezeit, fehlt, sind innere Klarheit und Eindeutigkeit, währende Gültigkeit über das Einzeldasein hinaus, allgemeiner Sinnbezug, umfassende Geltung und geistige Verklärung. Es trägt dagegen bestimmende Merkmale magischen Welterlebens, die darin bestehen, daß aus intuitiver und plötzlicher Erleuchtung und nur für Augenblicke während der Erhellung große elementare Zusammenhänge ahnbar werden, daß dieses Erleben unter Schauer und Erschütterung vor sich geht und auf geheimnisvolle Weise Verzauberung und Verwandlung bewirkt. Der Katalysator ist nicht der Geist, sondern der Eros, das Biologisch-Vitale. Daher erscheinen die Bilder auch nicht von Ideen überhöht und mit dauerndem Wert ausgestattet. Sie sind vielmehr der Treffpunkt von eigenem Empfinden und kosmischen Kräften, an dem beide in magischer Weise aufeinander wirken.

Die besondere Art von Hofmannsthals Bildern macht es notwendig, bei einer Betrachtung seiner Sprache zwischen dem „Material der Poesie“, dem Vorgang des Wort- und Bildfindens und der Bedeutung des Dargestellten zu unterscheiden.

Die sprachlichen Mittel stellen das Wort und im weiteren das Bild dar. Der Macht des Klanglichen kommt eine besondere Bedeutung zu. Sie bezeugt die Stimmung und Atmosphäre, aus der das Wort und das Bild ursprünglich gewachsen sind. Von der Macht des Klanges her vermögen wir die „unsäglich Lust“ zu begreifen, die der Dichter „durch metaphorische Beseelung aus toten Dingen“ saugt (P₁ 191).

Der Vorgang des Wort- und Bildfindens ist magischer Art. Was der Dichter als Erlebnis des Opfernden gleichnishaft darstellt, beschreibt er an anderer Stelle in überzeugender Weise: In einem „seltsam vibrierenden Zustand“ kommt die Metapher über ihn in „Schauer, Blitz und Sturm“. Er sieht darin eine „plötzliche blitzartige Erleuchtung, in der wir einen Augenblick lang den großen Weltzusammenhang ahnen“. Dieser Vorgang läßt die „Metapher leuchtend und real“ zurück, so „wie Götter in den Häusern der Sterblichen funkelnde Geschenke als Pfänder ihrer Gegenwart hinterlassen“ (P₁ 191).

Für Augenblicke wird das eigene Wesen verwandelt. Das magische Bild, die magische Metapher, in denen fremdes Dasein greifbar werden, stellen das dem Zustand der Präexistenz (Ichbefangenheit, zugleich:

Ahnen großer Weltzusammenhänge) angemessene sprachliche Ausdrucksmittel dar. Sie entspricht dem präexistenten Schicksal, wie es der Dichter vor allem im ‚Märchen der 672. Nacht‘ gestaltet, wo es ihm darauf ankommt, zu zeigen, wie der Mensch fremdem Dasein ausgeliefert ist, den „geometrischen Ort fremder Geschicke“ darstellt (E 243). Im Vorgang der Sprachfindung ist die Magie beschlossen. Der Wahrheitsgehalt des Wortes bestimmt sich vom gelungenen Gleichklang zwischen dem Ich und dem umfassenden Leben her. Von dieser Erkenntnis aus wird Hofmannsthals Aufzeichnung in ‚Ad me ipsum‘ eindeutig und klar: „Die magische Herrschaft über das Wort das Bild das Zeichen darf nicht aus der Präexistenz in die Existenz hinübergenommen werden“ (A 215–216). Der nicht-magische Vorgang des Wortfindens stützt sich ja auf andere Wahrheitskriterien.

Mit magisch-metaphorischen Mitteln Dargestelltes kann echtes Symbol werden. Das Opfer ist eines dieser Symbole. In ihm geht die Wendung vom spezifisch Hofmannsthalschen zum Symbol im allgemeinen Sinne vor sich. Im Opfer erstet die Idee des Dichtertums in einer nicht nur für den jungen Hofmannsthal eigentümlichen Art. Das Dichtertum sinnbildlich in die Idee des Opfers fassen heißt: Das Leben vermag der Dichter nicht einzufangen. Nur tot geben sich ihm die Dinge. So wie das Dasein des Tieres, des fremden Lebens, nur im Augenblick des Sterbens „für die Dauer eines Atemzuges“ dem Opfernden so nahe wie das eigene Leben ist, genauso erfährt der Dichter im Augenblick, in dem er durch die Nennung den Dingen ihr Blut und ihre Wärme nimmt, deren „geheimnisvolle Wahrheit“. Das Wort, das Bild haben nicht mehr vom Leben an sich als das tote geopfte Tier. Im Benennen, nicht im Genannthaben liegt das Glück des Dichters. Die reiche, magisch aufgeladene Bildsprache steht in keinem unmittelbaren Ding- und Lebensbezug. Das Gemeinte spricht sie nicht unmittelbar an. Bildlicher Ausdruck ist uneigentlicher Ausdruck. Weder die einzelnen Dinge noch das Leben im umfassenden Sinne vermag der Dichter mit Hilfe von schönen Bildern zu ergreifen. Wo er es beschworen zu haben glaubt, entzieht es sich, denn die Worte und Bilder sind nichts als Totenmasken und Kulissen, die kein Lebensfunke durchwärmt, die dem lebendigen Dasein unendlich fern stehen. Sie vermitteln nur Schein, nicht aber Dasein. „Wir leben in einem abgeleiteten Zustand. Alles die Nachschwingungen eines primären erhöhten Daseins. Bilder, Worte, Bücher, Altäre, Landschaften: Talismane unseres Verlangens, die unserer Seele ihr erhöhtes Selbst verkleidet vorspiegeln“ (A 126). So wird das Opfer zugleich zum Symbol der Größe und des Elends des Ästheten. Wo sich dem Dichter Schönes anbietet, um darin die Welt zu erfassen, er aber dessen Masken-

haftigkeit durchschaut, da liegt der Schluß nahe, daß das Dasein überhaupt scheinhaft und vergänglich sei, ja, daß das Maß für die Dauer der Dinge nur in der Konsistenz der schönen, aber scheinhaften Bilder liege. So leidet der Ästhet unter dem Gefühl der Ungenüge und der Unzulänglichkeit, da er erkennt, daß die schönen Worte die Wirklichkeit verbauen.

Der gleichnishaft-metaphorische Charakter der frühen Dichtung Hofmannsthals zeigt sich nicht nur in den Bildern, sondern auch im äußeren Aufbau, in dem die Denkform des Dichters klarer zum Ausdruck kommt als im Einzelbild: vor allem in den häufigen ‚wie‘-Anschlüssen, die in manchen Gedichten das Übergewicht haben und sich zu verselbständigen drohen (Terzinen III), und in den zahlreichen ‚und‘-Fügungen, die im Grunde nichts anderes darstellen als Aneinanderreihungen von Vergleichen: „Und Kinder wachsen auf... Und süße Früchte werden... Und immer weht der Wind... Und Straßen laufen... Und drohende, und totenhaft verdorrte...“ (G 16). Durch diese Ballung (Pongs: Schwellformen der Metapher⁵) wird keine neue Dimension gewonnen, das Gemeinte nicht mit tieferer Bedeutung und das Besondere nicht mit allgemeinem Sinn ausgestattet und nicht zum Wesenhaften hin geweitet. Dem Dichter geht es vielmehr darum, durch immer neuen Ansatz das Gemeinte besser in den Griff zu bringen und durch die Macht des Klanglichen auf breiterer Basis die Atmosphäre im Augenblick des magischen Bildfindens zu beschwören. Eine Steigerung geht durch die Anhäufung von Bildern nicht vor sich, auch dort nicht, wo der Dichter um der Atmosphäre willen über das Erleben hinaus in den Bereich des Wunderbaren und Nie-Vernommenen vorstößt:

*„Ich sagte: Noch weiß ich wohl eine Welt,
Wenn dir die lebendige nicht gefällt.
Mit wunderbar nie vernommenen Worten
Reiß ich dir auf der Träume Pforten...“ (G 70)*

Zahlreiche Beispiele wunderbar, nie vernommener Worte ließen sich anführen: „silbergrauer Duft“ (G 8), „gelbrotes Licht wie von Topasen“ (G 8), „gelbe, fremdgeformte Riesensegel“ (G 9), „blaßgoldener Lauf des Vollmondes... aus Baumkronen aufgewacht“ (G 18), „roter Rauch, ein Glutenwall / Den Strand erfüllend...“ (G 200), „ferne, wunder-schwere, / Verschwiegne Flut“ (G 200) usw. Hofmannsthal nennt seine Metaphern „lebendige Ausgeburten der musikalischen Phantasie“ (A 104) und deutet damit an, wie entscheidend die Fülle des Klanglichen

(5) PONGS, *Bild in der Dichtung*, Bd. 1, S. 408.

ist, wie sehr es ihm darauf ankommt, im Bild möglichst viel von jenem unmittelbaren Weltbezug zu erhalten, der im Augenblick der Wortfindung auf magische Weise entsteht und im Wortkörper weiterschwingt.

2. Die daseinsunmittelbare Aussage

Die schöne, magisch-metaphorische Aussageweise stellt wohl die auffallendste, keineswegs aber die einzige und allein bestimmende Sprachschichte im frühen Werk Hugo von Hofmannsthals dar. Neben und allmählich an Stelle der magischen Bilder und Metaphern fügt der Dichter immer häufiger Wörter ein, die nicht aus einer gehaltlichen oder stimmungsmäßigen Bindung eines Ähnlichen ans Gemeinte hervorgehen, die ihr Dasein keiner magischen Beziehung verdanken und auch nicht im Begrifflichen beheimatet sind, die im Werk des Dichters aber eine ganz besondere Bedeutung haben. Es sei hier vorweggenommen, daß neben der magischen Metaphorik eine daseinsunmittelbare Sprachschichte besteht, die, wie sich zeigt, stärker als die Bildsprache zu symbolhafter Aussage, im Sinne einer Weitung ins Allgemeine und Gültige, neigt. Die Unterscheidung zwischen einer begrifflichen, magisch-metaphorischen und daseinsunmittelbaren Sprache wird es unter anderem ermöglichen, die Frage der Sprachskepsis, wie sie vor allem im Zusammenhang mit dem sogenannten Chandos-Brief aufgeworfen wurde, neu zu beleuchten.

Während sich die Bildsprache im frühen Werk des Dichters vor allem auf die Wortarten Hauptwort und Zeitwort stützt, wird die daseinsunmittelbare Sprachschichte am besten im Eigenschaftswort greifbar. Diese Tatsache erklärt es, warum Hofmannsthal die Bedeutung des Eigenschaftswortes im Vergleich zu anderen Wortarten so nachdrücklich herausstellt: „Dies, was allein das Wesen der Dichtung ausmacht, wird am meisten verkannt. Ich kenne in keinem Kunststil ein Element, das schmähtlicher verwahrlost wäre als das Eigenschaftswort bei den neueren deutschen sogenannten Dichtern. Es wird gedankenlos hingesetzt oder mit einer absichtlichen Grellmalerei, die alles lähmt. . . Es hieße einen Dichter über alle Deutschen der letzten Jahrzehnte stellen, wenn man von ihm sagen könnte: Er hat die Adjektiva, die nicht totgeboren sind“ (P₁ 264—265). Walter Perl hat in seiner Studie über das ‚Lyrische Jugendwerk Hofmannsthals‘ (1936) den Hinweis des Dichters auf das Eigenschaftswort als eine Unterstreichung der „dekorativen und schmückenden Funktion, die jeweils die Eigenart des darzustellenden Gegenstandes und

den Stimmungsgehalt trifft“, verstanden⁶. Er weist auf Reichtum, Farbe, Klang, Bildlichkeit und auf die Verwendung des Eigenschaftswortes zur Nuancierung und zur Erreichung eines Gleichklanges von Farbe, Ton und Bild hin und zeigt, daß, wie im Gedicht „Psyche“, das Eigenschaftswort zahlenmäßig die stärkste Wortart werden kann:

*„Mit goldenglühenden, süßen lauen
Wie duftendes Tanzen von lachenden Frauen,
Mit monddurchsickerten nächtig webenden
Wie fiebernde Blumenkelche bebenden,
Mit grünen, rieselnden, kühlen, feuchten
Wie rieselndes grünes Meeresleuchten,
Mit trunken tanzenden, dunklen, schwülen
Wie dunkelglühender Geigen Wühlen,
Mit wilden, wehenden, irren und wirren
Wie großer nächtiger Vögel Schwirren,
Mit schnellen und gellenden, heißen und grellen
Wie metallener Flüsse grellblinkende Wellen. . .“ (G 70)*

Sosehr das Eigenschaftswort in allen seinen Formen das Äußere des hier angeführten Gedichtteiles bestimmt, wesentlich für die dichterische Aussage wird es nicht auf Grund seiner Überhäufung. Fülle und Reichtum der Sprache machen in der klassischen und nachklassischen Dichtung nie das Wesentliche des Werkes aus. Dieses erschließt sich dagegen aus dem von der Persönlichkeit des Dichters und von dessen Erlebnistiefe und Lebensrhythmus geprägtem Wort. Hofmannsthals Hinweis darauf, daß das Eigenschaftswort das „Wesen der Dichtung“ ausmache (P₁ 264), kann also nicht sosehr im Hinblick auf dessen häufige Verwendung gemeint sein, sondern muß in einem anderen und tieferen Sinne verstanden werden.

Eingehende Beobachtungen von Hofmannsthals Wortschatz führen zur Einsicht, daß es eine Reihe von Eigenschaftswörtern oder davon abgeleiteten Wörtern (Mittelwörtern) gibt, die ins Innere seiner geistigen Welt und seines dichterischen Daseins führen. Es sind dies aber nicht, wie Perl glaubt, jene reichen, vielgliederigen, dekorativen und stimmunggebenden Beiwörter, sondern einfache, schmucklose Eigenschaftswörter, die man leicht überliest: müde, schwer, leicht, tief, dumpf, weich, leise und andere. Meist stehen sie an wichtigen Stellen des Satzes oder des Verses. Aus ihrer eigentümlichen Verwendung durch Hofmannsthal

(6) WALTER PERL: *Das lyrische Jugendwerk Hugo von Hofmannsthals* (= Germ. Studien 173). Berlin 1936, S. 59.

erhalten sie eine besondere Bedeutung, die nur für das Werk des Dichters zutrifft. Der Umfang der Bedeutung dieser Eigenschaftswörter wird oft dadurch mitbestimmt und gelegentlich ins Magische geweitet, daß ihnen bildhafte Ausdrücke nahestehen. Das Wort ‚müde‘ (G 202) in ‚Der Tor und der Tod‘ z. B. hat nichts mit einer sozusagen gesunden Müdigkeit zu tun, die eine „gute Mattigkeit der Glieder“ (G 200) mit sich bringt. Das Müdesein des Toren kommt aus dem Erleben des Teilhabens an vergangenem und fremdem Dasein. Die Überfülle vergangener Schicksale, die in jedem Pulsschlag seines Blutes weiterwirken, lösen in ihm jenes Körperempfinden aus, das Hofmannsthal als Müdigkeit erlebt und bezeichnet. Was andere Reichtum des Besitzes und Erbes nennen, wird ihm zur Last: „Ganz vergessener Völker Müdigkeiten / Kann ich nicht abtun von meinen Lidern. . .“ (G 19). Erst aus der Beobachtung, wo und in welchem Zusammenhang Hofmannsthal das Wort verwendet, erschließt sich dessen voller Bedeutungsinhalt und wird im weiteren eine Vertiefung des Verständnisses ermöglicht. Ist man sich der bei Hofmannsthal besonderen Bedeutung des Wörtchens ‚müde‘ klar geworden, so wird z. B. der Sinn des ‚Märchens der 672. Nacht‘, wo im zweiten Teil das Wort ‚müde‘ häufig wiederkehrt, erhellt. Zudem steht das Wort hier in der Nachbarschaft von ‚dumpf‘ und ‚traurig‘ (E 24–28)⁷. Dabei ist wichtig zu erkennen, daß die Eigenschaftswörter hier nicht vor allem die Aufgabe der Stimmungsmalerei haben, sondern eine daseinsunmittelbare Aussage vermitteln.

Aus der Beachtung dieser und ähnlicher Zuordnungen ergibt sich die Einsicht in gewisse Schwerpunkte von Hofmannsthals Schaffen, von denen die Deutung auch schwieriger Dichtungen ihren Ausgang nehmen kann. Wie ein Lichtstrahl alle Farben potentiell in sich vereinigt trägt, so fassen diese einfachen Eigenschaftswörter in einen Griff, was auch reiche Metaphorik an unmittelbarer Aussage nicht zu bewältigen vermag. Deutlicher als die Vielfalt der Bilder weisen diese unscheinbaren, in ihrer Wichtigkeit bisher unterschätzten Eigenschaftswörter den Zugang zum Wesentlichen.

In einem naturalistischen Werk richtet sich die Verwendbarkeit eines Wortes in erster Linie danach, ob es für die Wiedergabe objektiver

(7) „traurig und müde“, „traurige Augen“, „der Hof war sehr groß und traurig“, „Traurigkeit ihres Leibes“ (der Soldaten), „todestrauriger Ausdruck in den müden Augen“, „dumpfer, trostloser Geruch“, „dumpfe Angst“ (E 24–28). An anderen Stellen: „schlaaffe, tödliche Müdigkeit“ (E 35), „plötzliche, heftige Müdigkeit“ (E 66), „Lust und Müdigkeit der Glieder“ (G 16). Vgl. dazu die Gestalt des Mädchens im ‚Kleinen Welttheater‘.

Zustände, vor allem für die Erfassung der Umwelt geeignet ist: treffend im objektiven Sinne muß es sein. Im Jugendwerk Hofmannsthals liegen die Dinge völlig anders. Das Wort baut hier keinen Umweltbezug auf. Es ist nicht realistisch. Die Sprachfindung ist hier ein immanenter Vorgang. Das Wort wird im Seelischen geboren, wobei das Seelische hier Körper- und Sinnesempfindungen miteinschließt: müde, schwer, leicht, weich usw. („Denn alle Sinne waren überwacht.“ G 131).

Daß das Körperbefinden und Körperempfinden im Leben Hofmannsthals eine wichtige Rolle spielte, ist aus vielen Zeugnissen bekannt⁸. So darf es nicht überraschen, daß in der Dichtung häufig vom Zustand des Körpers die Rede ist. Vom Kaufmann im ‚Märchen der 672. Nacht‘ heißt es in bezug auf seine Diener, „daß er aus ihnen eine unaufhörliche, gleichsam körperliche Mitempfindung ihres Lebens empfang“ (E 14)⁹. Im ‚Goldenen Apfel‘ kommen dem Stallmeister „die eigenen leichtgefaßten Schultern und alle Gelenke seines Leibes so zum Bewußtsein, als wenn er mit nacktem Leib durch ein schönes Bad überaus leichten und doppelt tragenden Wassers dahinglitt“ (E 40). Die Lektüre von ‚Tausend und einer Nacht‘ vermittelt dem Dichter den Eindruck, wie wenn man, „in einem schönen Wasser badend, seine Schwere verliert, das Gefühl seines Leibes aber als ein genießendes, zauberisches, erst recht gewahr wird“ (P₂ 273). An anderen Stellen spricht Hofmannsthal von einer „beinahe körperlichen Beängstigung“ (E 34) und von „unerträglichem“ Empfinden (E 30), aber auch davon, daß der „Geist“ seine größte Kraft *corps à corps* mit dem Sinnlichen entfalte (A 40). Allein die häufige Wiederholung des Wortes ‚Glieder‘¹⁰ in den Gedichten und in der Prosa weist auf eine Unmittelbarkeit des Körperlichen hin, die wir nur mehr bei Rilke gelegentlich finden. Im ‚Traum von großer Magie‘ zeigt sich deutlich, wie sehr Hofmannsthals Menschheitsempfinden mit seinem eigenen Körperempfinden in Beziehung steht:

„Er fühlte traumhaft aller Menschen Los,
So wie er seine eignen Glieder fühlte.“ (G 21)

In seinem Aufsatz über Eugen Guglias Mitterwurzer-Monographie weist Hofmannsthal eindringlich auf diese unmittelbare Beziehung von Körper

(8) JAKOB WASSERMANN: *Hofmannsthal, der Freund*. In: H. A. FIECHTNER: *Hugo von Hofmannsthal. Die Gestalt des Dichters im Spiegel der Freunde*. Wien 1949, S. 104–105. CARL JAKOB BURCKHARDT: *Erinnerungen an Hofmannsthal und Briefe des Dichters*. München 1948, S. 12.

(9) An vielen Stellen im Werk des Dichters wird deutlich, wie entscheidend körperliches Empfinden wirkt: Vgl. u. a. E 14, 34, 43, 140, 132; G 200; P₂ 17, 89, 283; über die Beziehung Körper–Wort bes. P₁ 228–232.

(10) Z. B.: G 7, 16, 18, 21; P₂ 317; E 12, 159.

und Wort hin, die seine eigenen Aussagen kennzeichnet: „In seinem Mund werden die Worte auf einmal wieder etwas ganz Elementares, der letzte eindringlichste Ausdruck des Leibes . . . reine sinnliche Offenbarungen des inneren Zustandes“ (P₁ 230). Und im Aufsatz ‚Zur Physiologie der modernen Liebe‘ (1891) steht schon: „Wenn wir am Körper sterben können, so danken wir auch dem Körper, den Sinnen, die Grundlage aller Poesie, von der ersten Ahnung, den Spuren des Frühlings in unserer Lyrik, bis zum bebenden Ahnen der Verwesung im Grab“ (P₁ 10). Sinnliche Welterfassung — die über alle Organe des Körpers, nicht aber über das Auge geht — äußert sich auch darin, daß der Dichter das Wort ‚Duft‘ in einer ganz bestimmten Bedeutung und nicht immer für reines Organempfinden verwendet¹¹. Die starke Sinnlichkeit und das wache Ichempfinden, die Hofmannsthals Dichtung bestimmen, dürfen aber nicht mit Eigendünkel, übersteigertem Selbstbewußtsein oder narzißhaftem Interesse für die eigene Person verwechselt werden. Die Dinge liegen vielmehr so: Vieles, was auf den Dichter einwirkt, löst nicht Gefühle aus, sondern Empfindungen, die im Biologisch-Vitalen wurzeln. Wenn er von ‚schweren Schatten‘ spricht, so meint er dabei nicht das ‚Gewicht‘ eines Schattens, sondern die Empfindung, die der Schatten in ihm auslöst. Er setzt das Eigenschaftswort sozusagen aus der eigenen Lebensmitte. Auf diese Weise aktualisiert der Dichter eine Seite, die im Eigenschaftswort, wie wir es heute gebrauchen, wohl angelegt ist, aber im alltäglichen Gebrauch nicht vorherrscht, jene nämlich, die auf den Aussagenden, den Dichter, und nicht auf jenen Teil des Satzes Bezug nimmt, zu dem das Eigenschaftswort grammatisch gehört. Es teilt nichts über die Qualität des Gegenstandes mit, dem es zugeordnet ist. Es tritt nicht einmal mit der Absicht auf, diesen zu schmücken. So ist es verständlich, daß die richtige Setzung des Eigenschaftswortes Hofmannsthal sehr wichtig war, daß er „das Wesen der Dichtung“ mit davon bestimmt sah, ob ein Eigenschaftswort tot- oder lebendgeboren war. Nicht in der Verwendung von Bildern und Metaphern, sondern in der Durchdringung des Werkes mit daseinsunmittelbaren Sprachelementen liegt die Ursache dafür, daß schöne, scheinbar unverbindliche Verse nicht nur unser ästhetisches, sondern auch unser menschliches Empfinden ansprechen, wenn wir ein Gedicht wie ‚Weltgeheimnis‘, ‚Manche freilich . . .‘ und andere lesen.

‚schwer‘ und ‚leicht‘

Die folgende Untersuchung will sich auf die Betrachtung der beiden Eigenschaftswörter ‚schwer‘ und ‚leicht‘ beschränken. Beide kommen

(11) Vgl. E 34, 36, 38, 47, 66, 78, 85, 251; A 98; B₁ 336.

häufig vor, nicht selten als Gegensatzpaare, wie in den Gedichten ‚Die Beiden‘, ‚Manche freilich...‘, ‚Die Gesellschaft‘, im Bruchstück ‚Der goldene Apfel‘, in ‚Shakespeares Könige und große Herren‘ (P₂ 136) und in Hofmannsthals Hinweis auf die Komödie in Prosa, die der Dichter als ein „unberechenbares Gewebe aus Schwer und Leicht“ bezeichnet (B₂ 291). Auch andere Eigenschaftswörter werden gelegentlich zum Hinweis auf Gegensätze verwendet: hell (licht) — dunkel; hoch — niedrig (tief). Dabei liegt nicht in der Formulierung des Gegensatzes die entscheidende Aussage (da diese ja in der Wortart Adjektiv schon von sich aus angelegt ist), sondern in der häufigen Wiederkehr und besonderen Verankerung gegensätzlicher Prinzipie im Weltbild des Dichters.

Für schwer seien nur einige der aufschlußreichsten Belege angeführt. Hofmannsthal spricht von „schwerem Dunkel“ (E 67, G 260), „schweren Träumen“ (G 343), „schwerer Sonne“ (E 45, G 282), „schweren Gliedern“ (G 19), „schweren Dingen“ (P₁ 264), von „schwerem Schicksal“, das schwere Schatten wirft (G 255), „schwerem Blut“ (G 188, 337), „schwerem Tag“ (G 23) und davon, daß die blaue Nacht in eine „überstarke, schwere Pracht“ verfließe, die „Sinne stumm und Worte sinnlos“ mache (G 189). Im Drama ‚Der Kaiser und die Hexe‘ sieht der Kaiser im Augenblick des Sieges über die Hexe, die das Dämonisch-Bedrohliche in allen seinen Formen verkörpert, „eine grenzenlose Schwere“ sich in das Gesicht der Hexe lagern (G 295). Das Schwersein kann auch bildhaft erscheinen: „Ihre Füße waren wie mit Blei gefüllt...“ (E 77). Seine eigentliche Dimension erhält das Wort ‚schwer‘ in der folgenden Aussage: „Sein Gewicht (des Apfels) schien ihr das Gewicht eines Steines, während es früher die geheimnisvolle Schwere eines mehr als lebendigen Wesens war“ (E 38—39). Ähnliches kommt im Hinweis auf die Lust und Süße zum Ausdruck, die darin besteht, „einen Teil (der) Schwere abgeben zu sehen, und wäre es nur für die mystische Frist eines Hauches“ (P₂ 90). Schon 1894 bringt Hofmannsthal das Wort ‚schwer‘ mit dem Leben in Beziehung: „Das Leben ist für uns alle unsagbar schwer, tückisch und grenzenlos übelwollend: im Ertragen liegt alles Schöne und Wertvolle“ (B₁ 113, ähnlich B₁ 129). Beim Anblick des Lebens der vier Diener im ‚Märchen der 672. Nacht‘ fühlt sich der Kaufmann in seinem Dasein bedrängt: „Wie das Grauen und die tödliche Bitterkeit eines furchtbaren, beim Erwachen vergessenen Traumes, lag ihm die Schwere ihres Lebens, von der sie selber nichts wußten, in den Gliedern“ (E 12)¹².

(12) Weitere Beispiele: G 9, 10, 16, 35, 76, 79, 84, 111, 255, 350, 502, 528; E 12, 30, 39, 44, 46, 53, 37, 146, 158, 188, 247; P₁ 263, 319; P₂ 136, 164, 273; D₂ 507; B₁ 53, 130.

Das Wort ‚schwer‘ im Sprachschatz des jungen Hofmannsthal deutet also häufig nicht auf eine Schwierigkeit im Tun und nicht auf das eigentliche Gewicht der Dinge. Die Empfindung ‚schwer‘ stammt nicht aus der Erfahrung der physischen Welt, der Welt der Dinge. Ihr liegt ein psychisches Erleben zugrunde. Schwere wohnt allem Lebendigen inne. Kein Lebewesen vermag sich der inneren Schwere zu entledigen, von der Erdhaftigkeit zu befreien. Diese allem Lebendigen anhaftende Schwere ergibt sich aus dem geheimnisvollen Verwobensein und Verschlungensein des ganzen Daseins, daraus, daß in der inneren Natur geheime unentwirrbare Bezüge bestehen. „Wenn wir den Mund aufmachen, reden immer zehntausend Tote mit“ (P₁ 230). Das Vergangene und das Gegenwärtige wirken ins eigene Leben (Kontemporaneität¹³). Teilzuhaben heißt Bestimmtwerden und Abhängigsein.

Das Gefühl der Verbundenheit mit einer dumpfen Lebensmasse verleiht die Überzeugung des Besitzes, des Reichtums, des überkommenen Erbes. Reich zu sein, sich mit vergangenem und gegenwärtigem Leben durch tausend Kanäle verbunden zu fühlen, löst die Körperempfindung der Schwere aus, eines Zustandes, der der Bewegung, der Verwandlung und der Erhöhung feindlich ist. Auch die Religion ist Erbe. Ein Zeugnis für Hofmannsthals lebendigen Glauben an ein positives Bekenntnis haben wir aus seinen Jugendjahren nicht. Wo das Bild der Gottheit beschworen wird, erscheint es in der Erlebnissphäre von Reichtum und Tradition, haftet auch ihm Schwere an, „tote Schwere“ (E 14).

Hofmannsthals Aussagen über das Empfinden der Schwere stehen nicht für sich. Sie finden im Eigenschaftswort ‚tief‘¹⁴ und im Bildkreis, der damit in Verbindung steht, eine Entsprechung. Dabei zeigt sich, wie sehr die einzelnen Sprachschichten, die wir hier aus methodischen Gründen trennen mußten, gelegentlich ineinandergreifen und einander ergänzen. Schweres wird auch als Tiefes empfunden. Im Aufsatz ‚Dichter und Leben‘ stellt der Dichter alles über „das einzelne Wesen, den einzelnen Vorgang, denn in jedem bewundert er den Zusammenlauf von tausend Fäden, die aus den Tiefen der Unendlichkeit herkommen und sich nirgend wieder, niemals wieder völlig so treffen...“ (P₁ 287). Die Be-

(13) Vgl. KARL FOLDENAUER: *Hugo von Hofmannsthal und die französische Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts*. Diss. Tübingen 1958. S. 76, 77, 128. Vgl. NIETZSCHE im Zarathustra: „Schwer heißt ihm Erde und Leben; und so will es der Geist der Schwere! Wer aber leicht werden will und ein Vogel, der muß sich selber lieben — also lehre ich“ (Ausgabe Hanser, Bd. 2, S. 440).

(14) Vgl. G 20, 21, 22; E 10, 13, 14, 32, 34, 36, 37, 41, 42, 46, 61, 77, 85, 202; A 106 u. a.

ziehung zu den vielen anderen Leben und Schicksalen und die Abhängigkeit davon geht über die Tiefe des eigenen Ichs. „Sacramozo beanstandet Wort und Begriff ‚in die Tiefe dringen‘, — man sollte es ersetzen durch ‚gewahr werden‘ — ‚sich erinnern‘“ (E 202). Elis (Bergwerk zu Falun), der den Weg in die Tiefe, den Weg zur Königin¹⁵, zur Alleinheit geht, sagt an entscheidender Stelle: „Die Knie werden schwer.“ Und Torbern deutet die Worte: „Denn es verlangt sie / Hinabzusteigen“ (G 350). In der Tiefe des Brunnens, in den Gängen und Schächten des Bergwerks, in den „unterirdischen Gewölben“ bestehen unendliche Bezüge. „... es ist als trüg ich ein Bergwerk in mir, in dessen tiefen, dunklen Schächten sich tausend Leben rühren: alle Besonderheiten und Geheimnisse meines Blutes rinnen zusammen zu Gestalten und Figuren...“ (D₂ 496)¹⁶.

Selten drängt es aus der Tiefe des Inneren nach oben, wie in der ‚Reitergeschichte‘: „... und aus einer ihm selbst völlig unbekannten Tiefe seines Innern stieg ein bestialischer Zorn gegen den Menschen da vor ihm auf, der ihm das Pferd wegnehmen wollte, ein so entsetzlicher Zorn über das Gesicht, die Stimme, die Haltung und das ganze Dasein dieses Menschen, wie er nur durch jahrelanges enges Zusammenleben auf geheimnisvolle Weise entstehen kann“ (E 61). Was aus der Tiefe kommt, ersteht aus Gebundenheit und Abhängigkeit, nicht trotz, sondern wegen langem, engem Zusammenleben. Es kann plötzlich und ungeahnt hervorbrechen wie der Ungehorsam in Anton Lerch. Nichts vermag das Geschehen in der ‚Reitergeschichte‘ zu erklären, wenn nicht die Erkenntnis, daß die einzelnen Leben ineinander verwoben sind und in dieser innigen Verbundenheit einander bedrohen können. Gesicht, Stimme, alles kann unendliche Dimensionen annehmen, durch alles kann unendliche Bedrohung hereinbrechen. Der Pistolenschuß des Rittmeisters löst die „ungeheure Gespanntheit“ (E 61): Die Schwere war unerträglich geworden.

Die Bedeutung der Tiefe als jenes Bereiches, in dem alles Dasein miteinander in Beziehung steht, erklärt es, warum der Dichter so häufig und gerade an entscheidender Stelle das Bild des Spiegels und des Spiegels einfügt¹⁷. Das unergründliche Reich der Beziehungen, alles,

(15) Das Bild der Königin kehrt wieder: ‚Märchen von der verschleierte Frau‘ (E 86), ‚Der goldene Apfel‘.

(16) Das Brunnenbild findet sich: E 72, 77, 86, 41; G 15, 188, 260; D₁ 72; D₂ 526; P₂ 94, 133, 283, 318. Der Abgrund wird beschworen: G 312; E 24, 77, 81, 93. Bergwerk/Höhle: im ‚Bergwerk zu Falun‘, ‚Märchen von der verschleierte Frau‘ (E 79f.) und weiters: G 89, 97, 188; A 241; P₂ 94, 133, 283, 318; B₂ 155. Das Bild des Schachtes: G 260; E 41, 77; D₁ 72; D₂ 526.

(17) Das Bild des Spiegels erscheint: G 10, 15, 37, 48, 299; E 8, 18, 30, 35, 38, 86, 253; A 118, 229; D₁ 174, 197 u. a.

was in ihm das Empfinden der Schwere auslöst, ist dem Menschen nicht direkt zugänglich, aber ein Abbild auf dem Wasserspiegel des Brunnengrundes vermag er zu erkennen. So ist es kein Zufall, daß Hofmannsthal im ‚Märchen der 672. Nacht‘ an einer Stelle die Gestalt eines Mädchens, das das Dasein des Kaufmannes am stärksten bedroht, in folgender Weise einführt: „...in dem Spiegel aber kam sie ihm aus der Tiefe entgegen“ (E 14).

Das Wort ‚schwer‘ erscheint auch dort, wo es Hofmannsthal darum geht, das erste Aufkeimen zarter Liebe anzudeuten, d. h. das Schicksalsgeladene einer Begegnung darzustellen, von der der Dichter sagt, daß sie die „eigentliche entscheidende erotische Pantomime“ sei (P₂ 265)¹⁸. Schön ist dies im Gedicht ‚Die Beiden‘ sichtbar. Die Schwere, das Beben und der dunkle Wein auf dem Boden sind nicht nur bildlicher Ausdruck für die Erwartung und das nachfolgende Geschehen. Die Erschütterung, die die Begegnung auslöst, macht in beiden unendliche Liebeserfahrung, verschüttetes Leben frei. An die Stelle der leichten Gebärde tritt das schwere Rollen des Blutes, das die Fracht eines reichen Erbes mitträgt und die Hand erzittern läßt, denn die „Begegnung verspricht mehr, als die Umarmung halten kann. Sie scheint... einer höheren Ordnung der Dinge anzugehören, jener, nach der die Sterne sich bewegen und die Gedanken einander befruchten“ (P₂ 266). Wie im Augenblick der ersten Liebeserfahrung das Innere in Bewegung gerät und das neue Erleben als Menschheitsempfinden erfahren wird („sind das wirklich deine¹⁹ Künste —“), als unzählige Male vorerlebt, kommt am überzeugendsten in der kleinen Szene ‚Die Braut‘ im Gespräch mit Amor zum Ausdruck:

*„Sieh mich nicht so an, du bist
Mir zu stark! Mit deinen Blicken
Saugst du mir die Seele aus,
Und ich bin so fremd, so leer,
Um mich alles fremd und leer,
Und ein namenloses Sehnen
Zieht mir meinen armen Sinn
Irgendwo... Wohin? Wohin?
Wohin willst du, daß ich gehe,
Oh, ich werd den Weg nicht finden,
Schwer sind meine Augenlider,
Meine Knie zieht es nieder,
Und es ist so weit, so weit*

(18) Vgl. dazu: P₂ 384; A 199.

(19) Sperrung vom Verfasser.

*Über Seen, über Hügel!
Sind das wirklich deine Künste —
Diese fürchterliche Schwere...?
Aber hast du nicht die Flügel?!
Ja, du willst mich nur beschämen
Und dann alles von mir nehmen.“ (G 111)*

Die Bedeutung und der Sinngehalt von ‚schwer‘ werden erst klar aus der Gegenüberstellung mit leicht. Hofmannsthal verwendet das Eigenschaftswort ‚leicht‘ fast ebenso oft wie ‚schwer‘. Allem voran fällt auf, daß der Dichter das Wort ‚leicht‘ häufig in Verbindung mit Lied und Liedhaftem setzt, so z. B. im Gedicht ‚Die Gesellschaft‘:

*„Lieder haben viel Gewalt,
Machen leicht und machen schwer.“ (G 35)*

Von der Laute und der Leier sagt der Dichter, daß die ‚leicht‘ seien (G 45, 73): Ihnen entspringt das Lied, das Arielhafte, jenes Etwas, das über den Dingen schwebt und den Eindruck vermittelt, sich vom Erdhaften gelöst zu haben und frei zu sein. Im Leichten erscheint die Schwere überwunden. Als solche haben die Lieder „viel Gewalt“. Sie ziehen die Seele des Menschen an sich, bezaubern sie und verleihen ihr für Augenblicke das Gefühl der Ungebundenheit.

*„Nicht die Schwere vieler Erden,
Nur die spielenden Gebärden.“ (G 35)*

Zum Liedhaften steht das Spielerische²⁰ in enger Beziehung: Auch im Spiel äußert sich die Leichtigkeit, jene scheinbare Unabhängigkeit, jenes scheinbare Freisein von tieferen Bezügen und jene Oberflächlichkeit, die nicht im Unvermögen ihre Ursache hat, sondern eine Leistung besonderer Art darstellt. Die Lustspiele Hofmannsthals verdanken ihren besonderen Reiz dem Spiel von Schwere und verhüllender Leichtigkeit. Im Epilog zum ‚Weißen Fächer‘ kommt zum Ausdruck, wie eng Leichtigkeit und Spielerisches miteinander verbunden sind:

*„...doch dieses Spiel
Will sich mit mehr an Inhalt nicht beladen,
Als was ein bunter Augenblick umschließt.
Nehmts für ein solches Ding, wie mans auf Fächern
Gemalt sieht, nicht für mehr...“ (G 255)*

(20) Vgl. zu spielend, spielerisch usw.: G 35, 46, 79, 155, 255.

Zum Bereich des Leichten, des nicht mit dem Leben und dem Erdhaften Verbundenen, gehört auch das Gedicht: „das gewichtlose Gewebe aus Worten“ (P₁ 263). „Es gibt Lieder von Goethe, welche leicht sind wie ein Hauch und einfach wie eine Mozartsche Melodie“ (P₂ 90). Als Material der Poesie haben die Worte, wie Hofmannsthal meint, ein doppeltes Wesen: Sie sind „Träger eines Lebensinhaltes“ (P₁ 263) und zugleich traumhafte Gebilde. Als traumhaft-ätherische Gebilde haben sie keinen „unmittelbaren Bezug auf das Leben“, denn „diese schweren Dinge (gemeint ist im Bereich vielfältigen Lebensbezuges) können dort (im Gedicht) ebensowenig leben als eine Kuh in den Wipfeln der Bäume“ (P₁ 264). Aus diesem Grunde führt „von der Poesie kein direkter Weg ins Leben, aus dem Leben keiner in die Poesie“ (P₁ 263). Der große und ewige Gegensatz von Dichtung und Leben kommt hier bei Hofmannsthal schon in der Definition des Gedichtes kraß zum Ausdruck.

In der Mehrzahl der Fälle weist das Wort ‚leicht‘ auf ein Etwas in Gebärde und Bewegung hin, das dadurch bestimmt ist, daß ihm jedes Schwersein, wie es oben beschrieben wurde, fehlt oder zu fehlen scheint. So spricht Hofmannsthal von „leichter Hand“ (G 11, 19), „leichtem Haupt“ (G 19), „leichtem Körper“ (E 182), „leichtem, wiegendem Schritt“ (E 39, 181), „leichten Hufen“ (G 303), „leichtem Schwung der Lenden“ (G 20), „leichtem, doppelt tragendem Wasser“ (E 40), „leichtem, unbeschwertem Gehen“ (E 140)²¹. In den meisten Fällen deutet das Wörtchen ‚leicht‘ also weder die Abwesenheit von Schwierigkeiten noch geringes Gewicht an. Für Hofmannsthal scheint das Wort mit dem Gefühl unbeschwerter, gelöster, enthemmter, ungebundener, nachlässiger Bewegung in Beziehung zu stehen. Aus dieser Bestimmung des Leichten darf aber nicht voreilig der Hinweis abgeleitet werden, daß der Dichter mit dem Wort ‚leicht‘ völliges Freisein von Bezügen und Bindungen meine. „Nichts umgibt uns als das Schwebende, Vielnamige, Wesenlose, und dahinter liegen die ungeheuren Abgründe des Daseins. Wer das Starre sucht und das Gegebene, wird immer ins Leere greifen. Alles ist in fortwährender Bewegung...“ (P₁ 259).

Schon im Zustand der Präexistenz schien Hofmannsthal das menschliche Dasein dadurch bestimmt, daß es mit dem geistig-schöpferischen Wirken der Vorfahren, aber auch mit deren Schicksal, kurz, mit allem, was Erbe und Blut weiterzutragen vermögen, in inniger Beziehung steht. Alles ist dem Dichter gegenwärtig: „Die aufgesammelte Kraft der geheimnisvollen Ahnenreihe in uns, die übereinandergetürmten Schichten

(21) Zu ‚leicht‘ vgl. noch: G 11, 17, 21, 76, 125, 316; E 40, 59, 155, 193; A 109; P₂ 123; L₁ 305; B₁ 155.

der aufgestapelten überindividuellen Erinnerung“ (P₂ 27). In ‚Gestern‘, ‚Der Tor und der Tod‘, im ‚Märchen der 672. Nacht‘ und in zahlreichen anderen Dichtungen beschwört Hofmannsthal die Ideenwelt, das Lebensgefühl und die Stimmung dieser frühen Ich-Welt-Beziehung, die in Wirklichkeit eine narzißhafte Ichbefangenheit darstellt. Das Gefühl der Teilhabe an unendlichen Lebensbezügen äußert sich dem jungen Hofmannsthal in früher Klugheit, in magischer Herrschaft über die Sprache (als Wort und Bild), in der Unfähigkeit, zwischen gestern und heute zu unterscheiden, im Leiden an der Vergangenheit, in der Abwesenheit jeder metaphysischen Bindung, in Vereinsamung und Todeserotik. Auf weiten Strecken des Jugendwerkes herrscht das Gefühl vor, daß das Leben aus nichts anderem als aus Erinnerung bestehe, daß die Übermacht des Gewesenen und des Fremden das eigene Dasein bedrohe und erdrücke. Wie übermächtig im jungen Dichter das Gefühl der Gebundenheit an das Vergangene war, geht aus einer Tagebuchaufzeichnung des Jahres 1905 hervor: „Was man im Schatten seiner Eltern tut, ist wie ein Pfeil, den man in die Ewigkeit abschießt — was man unter den Augen seiner Kinder tut, wie ein Pfeil zum Spielen, abgeschossen, und gleich fällt er wieder kraftlos nieder“ (A 141). Diese Gebundenheit lastet auf dem jungen Dichter. Sie macht sein Herz leidvoll, seine Seele traurig, seine Glieder schwer.

Das Dasein und die Dichtung der Präexistenz sind aber nicht nur durch jene Erlebnisse bestimmt, die das Körperempfinden ‚schwer‘, ‚müde‘, ‚traurig‘ usw. auslösen. Im Inneren des Menschen wirkt eine geheimnisvolle Kraft, die nach Ausgleich drängt, danach, das Schwere abzustreifen, sich aus dem Bannkreis des Schweren zu lösen, in der Gebundenheit frei zu sein: „Wir bewegen uns in dem ungeheuren Element des Lebens leicht und ahnungslos wie die Tiere am Meeresgrund unter dem ungeheuersten Druck, der auf ihnen lastet. . . und zwischen unsäglichen Ahnungen und kinderhafter Vergessenheit, gefangen und frei, kommen wir weiter“ (B₁ 155—156). Auch im Traum, dem Zustand freien, beseligenden Wortfindens, kann die „Macht der Schwere enden“ (G 20), der Mensch die bestimmende Kraft des Erbes abschütteln und selbst zum Herrscher werden. Gelingt dieser Aufschwung, so löst sich das dumpfe Dasein. Es gerät in Bewegung, in ein scheinbar ungehemmtes, alles überspannendes, von jeder Erdschwere scheinbar befreites Dahingleiten:

*„Dann warf er sich mit leichtem Schwung der Lenden —
Wie nur aus Stolz — der nächsten Klippe zu;
An ihm sah ich die Macht der Schwere enden. . .*

*Genoß er allen Lebens großen Gang
So sehr — daß er in großer Trunkenheit
So wie ein Löwe über Klippen sprang.“* (G 20—21)

Schon in der kleinen Studie ‚Glück am Wege‘ (1893) schreibt der Dichter „Es liegt unendlich viel in Bewegungen“ (P₁ 126). Und 1892 notiert er: „Bewegung, Welle ist Leben“ (A 96). Gelegentlich spricht er von der „Seligkeit der Bewegung“ (E 8) und davon, daß ihn die Idee der Bewegung tief ergreife (A 125)²². In der folgenden Notiz tritt das Wort ‚Bewegung‘ als Synonym zu ‚leicht‘ auf, wobei der Dichter zur Verdeutlichung seiner Vorstellung nicht Begriffe einfügt, sondern Bilder in jenem eigentümlich verkürzten Zugriff: „Das Wesen des Steines ist Schwere, des Sturmes Bewegung, der Pflanze Keimen, des Raubtieres Kampf. . . in uns aber ist alles zugleich: Schwere und Bewegung, Mordlust und stilles Keimen, Mövenflug, Eisenklirren, schwingende Saiten, Blumenseele, Austerseele, Pantherseele. . .“ (A 92—93)²³. Häufig erscheint im Zusammenhang mit der aller Hindernisse enthobenen Bewegung eine reiche Tiermetaphorik; darüber aber später.

Das Glück

So wie das Empfinden der Schwere mit dem Gefühl der Müdigkeit, Unlust und Trauer verbunden ist, so jenes der Leichtigkeit und unbeschwerten Bewegung mit dem der Lust, der Fröhlichkeit, des unbändigen Glückes. Im Urbild des Griechischen fließen dem Dichter die Vorstellung einer aller Schwere enthobenen Bewegung, der Heiterkeit, der Fröhlichkeit, des Gelöstseins und des Glückes zusammen: „Denn was wäre griechisch, was dürfte uns griechisch heißen, wenn nicht dies: eine Wollust des Daseins, der ihre Schwere genommen ist, genommen alles, was üppig herumfließt wie überschwere Luft, darin sich zu viele Düfte und auch Verwesendes und Erstickendes löst und mischt — eine Wollust, in der so viel Bewegung ist, daß sie langsamen Augen, schwerblütigen Sinnen keusch erscheint wie stürzendes Wasser und tanzende Sterne. . .“ (P₂ 164).

Im Werk der frühen Jahre spielt das Glückliche eine untergeordnete Rolle. Wo man die Frage nach dem Glück erwarten könnte — im

(22) Über das Element der ‚Bewegung‘ und des ‚Rhythmus‘ vgl.: G 21, 77, 130; E 36; P₂ 156, 163, 312, 383; D₁ 423.

(23) Vgl. dazu: „Mit leichten wiegenden Schritten kam er daher, so wie die Löwen und Panther gehen. . .“ (E 39).

Erleben beseligender Augenblicke etwa²⁴ — ist der Erlebende noch gebunden und unfähig, die Schwere abzustreifen. In den Jahren 1896 und 1897 setzt sich dann Hofmannsthal in einer Reihe von Dichtungen mit der Frage nach den Möglichkeiten, glücklich zu sein, auseinander. Nicht nur im ‚Kleinen Welttheater‘, sondern auch in der ‚Frau am Fenster‘, im ‚Weißen Fächer‘ und in anderen Dichtungen steht das Problem des Glücklichseins im Mittelpunkt. Dabei darf man allerdings nicht übersehen, daß der Dichter verschiedene Dinge mit dem Wort ‚Glück‘ bezeichnet. Gelegentlich erscheint es in der Bedeutung von „Glück des Erreichens“ (G 244), von bürgerlichem Glück sozusagen, wie etwa in den Gedichten ‚Das Wort‘ und ‚Glückliches Haus‘, wobei Hofmannsthal das Glück des Hauses in das „wundervolle Bild des Friedens“ faßt (G 92). Das bürgerliche Ideal des Besitzens, durchdrungen freilich von früherer Weisheit, spricht auch aus dem Gedicht ‚Besitz‘:

*„All in einem, Kern und Schale,
Dieses Glück gehört dem Traum...
Tief begreifen und besitzen!
Hat dies wo im Leben Raum? ...“* (G 516)

Der ‚Weiße Fächer‘ ist zu verstehen als Absage an alles, was als alltägliches Glück verstanden werden kann, an das Erreichen und Besitzen. Im Erleben des Verlierens und Vergehens wird hier das Besitzen in seiner schrecklichen Unbedeutendheit offenbar: „‚Besitz‘ von allen Wörtern ohne Sinn das albernste...“ (G 222). Die „entsetzliche Gewalt der Wirklichkeit“ (G 240) steht hier dem Glück entgegen: „Das Leben trägt ein ehernes Gesetz in sich, und jedes Ding hat seinen Preis: auf der Liebe stehen die Schmerzen der Liebe, auf dem Glück des Erreichens die unendlichen Müdigkeiten des Weges, auf der erhöhten Einsicht die geschwächte Kraft des Empfindens, auf der glühenden Empfindung die entsetzliche Verödung. Auf dem ganzen Dasein steht als Preis der Tod“ (G 243—244). Im Epilog faßt Hofmannsthal das, was als bürgerliches Glück betören könnte, zusammen in das Bild des Fächers und die Verse:

*„Doch was Euch Glück erscheint, indes Ihr lebt,
Ist solch ein buntes Nichts, vom Traum gewebt.“* (G 255)

Sehr schön zeigt der Dichter in der ‚Frau am Fenster‘ wie das höchste Glück der Frau nicht in der Erinnerung an zärtliches Liebeserleben lebendig ist, sondern wie es im Nachgefühl eines alles überspannenden

(24) Z. B. G 188—189; Brief Hofmannsthals an Walther Brecht in: *Briefwechsel zwischen George und Hofmannsthal*, 2. Aufl., München 1953, S. 234.

Fluges seiner selbst gewiß wird. Bewegung und Glücklichsein gehören zusammen — „Glück der Rhythmen“ (P₂ 163) — und werden gemeinsam in Tiermetaphorik verschlüsselt beschworen. Im Höhepunkt der Ekstase wähnt die Frau einzutauchen ins fließende Element, ins Wasser. In dem kurzen Bild des Wachtraumes kehrt alles wieder, was mit dem Wort ‚leicht‘ in Beziehung steht: enthemmte Bewegung und umfassender Rhythmus (D₁ 71–72).

„Furcht“

Von der Möglichkeit, glücklich zu sein, handelt auch der kurze Dialog „Furcht“. Diese Dichtung entstand 1907, steht aber mit dem Jugendwerk in enger Beziehung. Das Empfinden der Schwere, ausgelöst von der Gewißheit, an unendliches Leben gekettet zu sein, bezeichnet nicht allein das Verhältnis zur Vergangenheit, sondern belastet hier auch jede Bezugnahme auf Kommendes. So sind Furcht und Hoffnung für Hofmannsthal ebenso Ausdruck der Teilhabe an unentwirrbaren Bezügen wie Müdigkeit und Trauer. Sie bezeugen Abhängigkeit, Gebundenheit und Bestimmtheit. Das Glück aber liegt in der Freiheit davon: „... glücklich sein ohne Hoffnung“ (P₂ 319). Otto Friedrich Bollnow sieht in dieser Aussage Hofmannsthals einen „aller gesunden Menschenvernunft ins Gesicht schlagenden Satz“. Er meint, daß es einer eindringenden Besinnung bedürfe, „um zu verstehen, was der Dichter damit gemeint haben kann“²⁵. Er deutet dann Hofmannsthals Dialog dahin, daß „ohne Bezug auf die Zukunft die erfüllte Gegenwart“ genossen werde²⁶, daß dies aber nur im „Zustand festlicher Gehobenheit“²⁷ erfahrbar sei. Abschließend meint Bollnow, daß Hofmannsthal in der Hoffnung eine „maskierte Furcht“ sehe, was sich für ihn von der Wiener Schule der Psychoanalyse und vom Existenzialismus her ergeben habe²⁸. Wir glauben dagegen, daß man Hofmannsthals Aussagen nicht aus seiner Vorstellungs- und Sprachwelt lösen dürfe. Die Worte ‚Glück‘ und ‚Hoffnung‘ aus dem Munde Hofmannsthals verlieren ihre ihnen eigentümliche Bedeutung, wenn man sie mit dem Ausspruch Goethes „Herrliches Gefühl der Gegenwart; was will da Hoffnung!“ gleichsetzt, wie das Bollnow tut²⁹. Goethes Glücksempfinden lebt aus dem Gefühl erfüllter Gegenwart, der

(25) OTTO FRIEDRICH BOLLNOW: *Neue Geborgenheit. Das Problem einer Überwindung des Existenzialismus*. Stuttgart 1955. S. 88.

(26) Ebenda, S. 97.

(27) Ebenda, S. 98.

(28) Ebenda, S. 98–99.

(29) Ebenda, S. 97.

Harmonie von Natur und Mensch. Hofmannsthal dagegen vermitteln die reichen Beziehungen des Lebens (Mensch-Natur, Mensch-Mensch) nicht das Gefühl des Glückes, sondern das Empfinden der Schwere. Auch Hoffnung und Furcht erscheinen so in jenem Spannungsfeld, das die beiden Worte ‚schwer‘ und ‚leicht‘ bestimmen. Der Mensch Hofmannsthal vermag sich vom „Stachel“ der Hoffnung und von der Furcht nicht im Denkprozeß, nicht durch die Aufstellung von Thesen (Bollnow)³⁰ zu befreien. Dem Dichter Hofmannsthal ist es aber gegeben, den Zustand scheinbaren Befreitseins in einer überzeugenden Gebärde darzustellen: in jener unbefangener, zweckentbundener Bewegung: im Tanz. Im Augenblick höchster Ekstase steigert er sich zu einem Rhythmus, der Ungebundenheit und Macht zugleich versinnbildlicht und damit das Geheimnis glücklichen Daseins spiegelt: „Sie tanzen und kreisen, und es dämmert schon: von den Bäumen lösen sich Schatten und sinken hinein in das Gewühl der Tanzenden, und aus den Wipfeln heben sich die großen Vögel, in denen Verstorbene wohnen, und kreisen mit, und die Insel schwankt unter ihnen allen wie ein Boot voll Trunkener. Und nichts auf der Insel entzieht sich der Gewalt der Tanzenden; diese sind in diesem Augenblick so stark wie die Götter...“ (P₂ 319). In seinem Aufsatz ‚Gespräch über Gedichte‘ setzt der Dichter in ähnlicher Weise orphisch-glückhaften Tanzrhythmus mit dem Gefühl, Gott ähnlich, ja, Gott selbst zu werden, in Beziehung: „Die, welche keltern, fühlen sich wie die Götter. Es ist ihnen, als wäre Bacchus mitten unter ihnen beim nächtlichen Werk. Als stampfte er neben ihnen, das lange Gewand hinaufgenommen bis übers Knie, im roten Saft, dessen Hauch schon trunken macht. Gleichzeitig sind sie Badende und Tanzende: und die Trunkenheit ihres Tanzes ist es, die ihnen das Bad immer höher und höher steigen macht... Im dunstigen Dunkel, unter Schreien, unter taumelndem Fackelschein, unterm Sprühen des Blutes der Traube, ist auf einmal Aphrodite aus dem Purpurschaum geboren: Bacchus hob sich aus der Kelter, wild wie eine springende Welle, und durchtränkte ein Gewand, daß es niederfloß wie eine leuchtende Nacktheit, und schuf aus einem Mädchen die Göttin, um deren Leib Verlangen und Entzücken fließt“ (P₂ 91–92).

Ungebundenheit, ekstatisch-orphisch-glückhafte Bewegung und göttliche Macht erscheinen als Ausdruck einer Lebensempfindung, die im Tanz ihre bündigste und ausdrucksvollste Gebärde besitzt. Die große Antinomie, die sich durch das ganze Werk Hofmannsthals zieht und in vielen Aspekten sichtbar wird, bestimmt auch den tieferen Sinn des

(30) Ebenda, S. 86.

Dialoges ‚Furcht‘: Herrsein kennt nur, wer die Schwere in sich (scheinbar) überwunden hat, wer über Abgründen schwebend leicht verfügt, wem sich die unendlichen Bindungen in einem großen, alles überspannenden Rhythmus lösen, denn: „Die Macht ist bei den Fröhlichen“ (D₁ 217)³¹.

„Das kleine Welttheater“

Bestimmend ist die Frage nach dem Glück und den Möglichkeiten des Glücklichseins im ‚Kleinen Welttheater‘³². Nicht das kleine, einfache, alltägliche, bürgerliche Glück ist hier gemeint, sondern ein tiefes Glücklichsein, jenes, das in der ‚Frau am Fenster‘ anklingt und im Brief an Rudolf Alexander Schröder ausgesprochen wird: „Ich freue mich, daß Ihnen das Welttheater gefallen hat; auch mir gehört es zu meinen liebsten Sachen. Den Titel ‚Die Glücklichen‘ habe ich ausschließlich in Erinnerung an Sie beigesetzt, an einen Abend, wo Sie mich in Wien in meiner Eltern Wohnung besuchten und sich in einer Weise, die mir unendlich wohlthat, darüber freuten, daß ich Ihnen mit diesem Wort den inneren Zusammenhang dieser Figuren deutlich machte“ (B₂ 126–127). Jede einzelne Gestalt des Dramas wird auf ihre Art glücklich. In jeder läßt Hofmannsthal eine in sich geschlossene Welt erstehen, eine „Totalität“ (A 213), die an jener nur unbestimmt zu fassenden All-Einheit teil hat. Die Teilhabe allein macht aber noch nicht glücklich, sie kann auch Müdigkeit und Trauer auslösen, sondern erst jenes Herrsein, jene Überlegenheit über die Dinge der Welt, über Reichtum und Erbe. Die Gestalten, d. h. die Lebens- und Schicksalsformen des ‚Kleinen Welttheaters‘, stellen eine Erkundung der Möglichkeiten dar, ohne Schwere zu leben: Ohne die unzähligen Beziehungen als Last zu empfinden, doch teilzuhaben, d. h. im Beziehungsreichtum glücklich zu sein und Erfüllung zu finden. Jede der Figuren vermag dies auf ihre Weise: Der Dichter im Schöpfungsakt,

(31) Über das ‚Glück‘ äußert sich der Dichter an vielen Stellen, vgl. u. a.: G 87, 91, 92, 200, 202, 204, 244, 245, 255, 454–455, 528; E 33, 35, 37, 39, 77, 81, 103, 109, 144, 151, 158, 162; A 222, 230; D₁ 78; D₂ 507; P₁ 122, 126; P₂ 60, 163, 166, 314–315. Zum ‚Tanz‘ vgl.: G 46, 70, 78, 124; E 40; A 117; P₂ 91, 123, 164, 312, 315, 319. Zur Deutung des Dialogs ‚Furcht‘ vgl.: HUGO WYSS: *Die Frau in der Dichtung Hofmannsthals*. Zürich 1954, S. 77–80. — Das Verhältnis ‚Leichtigkeit – Glück – Tanz‘ (als Ausdruck dionysischen Weiterlebens) zum Gefühl der Schwere findet sich auch bei Nietzsche: „Ein Tanz- und Spottlied auf den Geist der Schwere, meinen allerhöchsten großmächtigsten Teufel, von dem sie sagen, daß er ‚der Herr der Welt‘ sei.“ (Ausgabe Hanser, Bd. 2, S. 365.)

(32) Im folgenden wird nur *ein* Aspekt des Stückes betrachtet. Zur Gesamtdeutung vgl. die einsichtigen Arbeiten von MAX ITTENBACH (GRM 20, 1932, 192–199); GERHART BAUMANN (GRM 38, 1957, 106–130); BENNO VON WIESE (Das deutsche Drama, Bd. 2, Düsseldorf 1958, 229–243), in denen aber die Frage des Glücklichseins u. E. nicht gebührend hervorgehoben wird.

in dem er über den Schatten steht und sie beherrscht. Nichts bedrückt ihn in diesem Wirken; er fühlt sich den Dingen verbunden, so wie jener Schwimmer im Element dahingleitet: leicht und der Unendlichkeit des Meeres nahe. Auch der Gärtner ist imstande glücklich zu sein. Er überblickt das Leben in seiner unerhörten Spannung zwischen „Kindlichkeit“ und „Majestät“ (G 302). Diese Spannung empfindet er aber nicht als Bedrohung, denn er steht so weit über dem Dasein, daß ihm hier und dort, gestern und heute ein und dasselbe erscheinen. Er ist vom einzelnen gelöst, mit leichtem Blick überschaut er das Ganze; die vielfache Verwobenheit des Lebens empfindet er nicht als Last, sondern als Glück. Dem jungen Herren geben nicht Erfahrung und Einsicht die Möglichkeit, am Leben teilzuhaben, sondern der Traum und die Magie. Der Grund des Brunnens als Spiegel des Lebens und Weg zu den Vorfahren deutet seinen Lebenskreis an. Früher, heißt es, war er von den Traumgesichten „innerlich bedrückt“ (G 305).

*„... Und dachte, daß in meinem tiefsten Seelengrund
Das Böse läg und dies Vorboten wären, und
Erwartete mit leiser Angst das Kommende.“* (G 305)

Nun aber kommt durch einen Gruß, der ihm zu denken gibt — und sein Denken ist nichts anderes als Träumen — „solches Glück“ in ihm, daß er „früh und spät / Ein Lächeln durch die lichten Zweige schimmern“ sieht (G 305). Er beneidet nicht mehr, das Dasein der anderen kommt ihm nicht mehr wie „Netze und Fußangeln“ vor (G 303), er ist nicht mehr abhängig von den anderen, sondern fühlt ein „namenloses Glück, allein zu sein“ (G 305). In der Selbsterfüllung, die ihm die Ungebundenheit gewährt, empfindet er alle „Wege... wie zubereitet, wie für (ihn) / Von Händen in die Morgenfrühe hingebaut“ (G 305). Am überzeugendsten vermittelt die Gebärde des Treffens, ohne gezielt zu haben, den Eindruck der glückhaften Leichtigkeit des ganzen Daseins. Auch der junge Herr erlebt die Teilhabe nicht als Bedrohung, sondern erfährt in ihr die ihm zugemessene Möglichkeit, glücklich zu sein. Dem Fremden erschließt sich die Vielfalt der Welt im Erlebnis des ständigen Gleitens und Vorüberfließens des Wassers. Bilden und Formen ist ihm der einzige Weg wirklichen Anteilnehmens. Bilden und Formen führt zur Selbstverwirklichung im einzelnen, das die volle „Totalität“ spiegelt:

*„In einem Leibe muß es mir gelingen,
Das unaussprechlich Reiche auszudrücken,
Das selige Insichgeschlossenensein:
Ein Wesen ist, woran wir uns entzücken!“* (G 306)

Dieses eine Wesen, im Gestaltungsprozeß gelöst aus dem Fließen des Daseins, würde dann das „atmend Unbewußte“ (G 307) so in sich tragen, wie es das Mädchen verkörpert. Hier liegt für den Fremden die Quelle des Glücks.

Den bildstärksten Ausdruck für die Möglichkeiten präexistenten Glücklicheins hat Hofmannsthal in der Gestalt des Wahnsinnigen gefunden. Es ist nicht so, daß die einzelnen Figuren einander ausschließen. Sie stehen jede für sich, überragen einander. Was sich an Möglichkeiten des Glücklicheins im Dichter, Gärtner, jungen Herren, Fremden und im Mädchen andeutet, jenes unbestimmbare Etwas, das offenbart sich im Lebensrhythmus des Wahnsinnigen als Euphorie, ja Ekstase. Sein Leben ist durch das bestimmt, was in Hofmannsthals Worten ‚leicht‘ lebendig ist. Ausdruck dieses Daseins ist enthemmte Bewegung: „laufend auf des Lebens bunten Hügeln“ (G 309). Aus dem Bericht des Dieners hören wir nicht nur, wir empfinden mit. Bewegungszeitwörter und -hauptwörter vermitteln den eigentlichen Eindruck: Tanz, laufen, wegwerfen, überfliegen, hindurchfliegen, kaum berühren, weiterrauschen, hinter sich lassen, vorwärtstreiben usw. Dieser mit unendlicher Hast durch sein Dasein Eilende ist nicht mehr der impressionistische Mensch (Alewyn)³³ von ‚Gestern‘, den wir uns kaum anders als sozusagen statisch vorzustellen vermögen: als ewig Antwortenden auf Einflüsse, Reize und Impulse von außen und ohne große innere Vehemenz, als ein Bündel von Nerven und Empfindungen. Das Bewegungselement aber, das hier zum Ausdruck kommt, trägt den Glanz an sich, den überwundene Schwierigkeit, Herrsein über alle Bindungen und Einwirkungen verleihen: frei von Ballast und Erdanziehungskraft sozusagen schnellt der Mensch auf seine Lebensbahn. Zu ‚Alexander — Die Freunde‘ notiert Hofmannsthal: „So sollen alle Erscheinungen des Lebens wie eine unsägliche Musik im Fluge vorbeigleiten und dabei wird sich die Seele ausleben“ (D₁ 423).

Der Diener beschreibt den Wahnsinnigen als einen Reichen, einen Mächtigen, als einen Erben, den unüberschbare Bezüge an die Vor- und Mitwelt gebunden hatten, der nun aber alles von sich stößt, der verschwendet, der das letzte Korn Reichtum im Tanz, der eigentlichen Gebärde leichten und unbeschwerten Daseins, abschüttelt. Keine Bindung bleibt, keine Schwere hält an, selbst der Vater vermag es nicht, „seinen Sohn zu bändigen“ (G 309). Dieser ist Herrscher geworden, „Prinz“ nennt ihn der Diener, und beschwört damit das Bild des Königlichen. Viele Gestalten im Werk Hofmannsthals tragen die Züge des ungebunden

(33) RICHARD ALEWYN: *Über Hugo von Hofmannsthal* (= Kleine Vandenhoeck Reihe 57), Göttingen 1958, S. 81.

königlich Waltenden. Und der König braucht Gefolge. Nicht auf Grund seiner Macht und seines ererbten Reichtums verfügt er darüber, sondern durch die dämonische Kraft, die von seinem von jeder Bindung gelösten Dasein ausströmt. Als Freier lächelt er, trägt er das „wundervolle tiefe Lächeln“ (G 309). Das Wort ‚lächeln‘ erscheint überall dort, wo Hofmannsthal Gestalten zeichnet, die innerlich frei, äußerlich ungebunden leichthin schreiten und leichthin verfügen. Überlegenheit steht dahinter, die nicht nur aus der Überwindung, sondern zugleich aus dem Wissen um Sehnsucht und Einsamkeit gewachsen sind:

*„Beides kennend, überfliegt er beides,
Wie er mit den Füßen viele Länder,
Mit dem Sinn die Freundschaft vieler Menschen
Und unendliches Gespräch hindurchfliegt
Und der vielen Frauen Liebesnetze
Lächelnd kaum berührt und weiterrauscht. . .“* (G 310)

Keine Berührung wird zur Bindung. Was bleibt ist Wissen und Erfahrung, Einsicht und Verstehen dessen, der über den Dingen steht und sie überblickt:

*„Aber funkelnde Erfahrung legte
Sich um seiner Augen innre Kerne.
Wo er auftritt, bringen kluge Künstler
Ihm herbei ihr lieblichstes Gebilde;
Mit den Augen, den beseelten Fingern
Rührt ers an und nimmt sich ein Geheimnis,
Das der Künstler selbst nur dunkel ahnte,
Nimmt es atmend mit auf seinem Wege.“* (G 311)

Eine innere Kraft, die „rätselvolle Gottheit“ (G 312), treibt ihn weiter. Zum Geheimnis will er vordringen, indem er alle Schalen abwirft. Dies führt ihn zu immer größerer Einsamkeit, zu einem Dasein, das nur mehr irres Selbstgespräch kennt. Diese Einsamkeit ist aber von dem Gefühl begleitet, jeden Augenblick sich mit dem Element, dem unendlich verschlungenen All-Leben vereinigen zu können. In der Vereinigung liegt die letzte Folge und Erfüllung des hektischen Fluges der Weltentäußerung.

*„Hier ist ein Weg, er trägt mich leichter als der Traum.
Ich gleite bis ans Meer, gelagert sind die Mächte dort
Und kreisen dröhnend, Wasserfälle spiegeln
Den Schein ergoßnen Feuers, jeder findet
Den Weg und rührt die anderen alle an. . .“* (G 316)

Allen Besitz, alles, was im bürgerlichen Sinne glücklich machen könnte, jede Bindung an Kleines und Großes, Familie, Geliebte und Freund, wirft der Wahnsinnige von sich. Aus diesem Verbrennungsprozeß nimmt der Erbe die Kraft zum leichten Flug, zum unbeschwerten Glücklichein. Nicht ein Wissen um das Ziel, um „Kern und Sinn der Dinge“ macht ihn glücklich, denn dieses Wissen besitzt er nicht, sondern das Empfinden „leichten Hauptes“ als Herr über den Dingen und Menschen und Schicksalen zu stehen.

„Lebenslied“

Aus dem oben Ausgeführten ergibt sich auch ein Zugang zu Hofmannsthals schwierigstem Gedicht, zum *„Lebenslied“*. In dem hier umrißhaft aufgezeigten größeren Zusammenhang erhellen sich auch jene Teile, die dunkel bleiben müssen, wollte man nur vom Einzelgedicht und Einzelbild ausgehen³⁴.

Auch das *„Lebenslied“* steht im Spannungsfeld von *„schwer“* und *„leicht“* und im Bereich der Fragen nach den Möglichkeiten, glücklich zu sein, und dies trotzdem weder eines der beiden Eigenschaftswörter noch das Wort *„Glück“* oder *„glücklich“* im Gedicht vorkommen. Neben sinnähnlichen Wörtern (unbeschwert, schwebend, Tanz, dreimal: lächeln, schreiten usw.) spricht der das Gedicht bestimmende Bewegungsrhythmus dafür. Er gleicht dem, der die Lebensbahn des Wahnsinnigen im *„Kleinen Welttheater“* umspannt. Hier wie dort strömt Kraft zum leichten Lebensflug daraus, daß der Erbe alles, was ihm überkommen ist, abschüttelt, verschwenderisch vergeudet, um über alles, was das Leben ihm schenkt, Herr zu sein und leichter Hand zu gebieten. Schon im Titel, im *„Lied“*, deutet sich die Leichtigkeit der hier beschworenen Daseinsform an. Erbe, Tradition, Überkommenes sollen nicht mehr schwere Last, nicht mehr Schicksal sein: „den Erben laß verschwenden...“. Anruf ist das Gedicht, Beschwörung. Das Verschwenden als ausdrucksvollste Gebärde des Herrseins soll die Kraft zum unendlichen Aufschwung freimachen.

Das unbeschwerte, durch nichts gehemmte Schreiten des Erben vergegenwärtigt der Dichter durch Bilder und Metaphern von großer Eindringlichkeit. Der Lebensrhythmus des Erben ist dadurch bestimmt, daß er hinter sich läßt, so wie im *„Kleinen Welttheater“* der Wahnsinnige alles zurückläßt, abwirft, abstreift, im Flug sich von jeder Bindung löst.

(34) Wie das in den beiden vorliegenden Deutungen geschieht: HELMUT WOCKE: *Hugo von Hofmannsthals „Lebenslied“*. Versuch einer Deutung. In: *Muttersprache* 1955, 330–336; MARIANNE SCHULTZ-HECTOR: *Hugo von Hofmannsthals „Lebenslied“*. In: *Akzente* 2, 1955, 85–95.

Das Erleben des Hinter-sich-Lassens stellt Hofmannsthal in episodenhaft-anekdoteschem Geschehen dar. Der Begriff der Vergänglichkeit ist fast nichtssagend, gemessen an der Unmittelbarkeit des Erfahrenen, die aus dem Anekdotischen spricht. Eine Tagebuchaufzeichnung (Grödig, 12. 7. 1895) bezeugt die Eindringlichkeit dieses Erlebens: „Inhalt einer kurzen Zeit. Gewitter, dunkel, Staub im Wind, in den Bäumen wie Gießbäche, wie ein Furchtbares, das näher kommt und heraustreten wird. In den Heukegel knien, dahinter Wolken das Ungeheuere, rechts und links gepeitschte Bäume wie davor fliehend, hinten die ruhige Landschaft traumhaft fern. Dann nach der Berausung umkehren, den Heukegel verweht fahlgelber Wind, ich geh in die traumhaft regungslose Allee hinein: ein neuer Lebensabschnitt, ein ungeheures Hinter-sich-Lassen“ (A 124). Im Vorspiel für ein Puppentheater sagt der ‚Dichter‘: „ich lasse mein Leben hinter mir, ich habe einen Mut wie das Kind, das fremde Gesellen im finsternen Wald irregeführt haben, und es lacht sie an und wirft Blumen nach den Händen, die es würgen wollen, aber da wachsen ihm auch schon Flügel...“ (D₂ 492). Den Flug des Hinter-sich-Lassens beschwört der Dichter durch Bilder und Gebärden. Die Toten, die dem sich von jeder Bindung Befreienden entgleiten, und die Wipfel in der Weite der Landschaft, von deren Vertrautheit er sich löst, bedeuten ihm nicht mehr als der leichtgefügte Schritt der Tänzerin, der erst dann im Glanz seiner Vollkommenheit erscheint, wenn alles Erdhafte aus der Bewegung gewichen ist. Da bedroht kein Walten den Erben vom Rücken, von der Vergangenheit her. Den Tod, der den, der an den vereinzelt Dingen und am Überkommenen hängt, schrecken muß, belächelt er; dieses Lächeln ist die ausdrucksvollste Gebärde seines Unbeschwert- und Glücklicheins³⁵. Daß die Darstellung des Gefühls leichten und ungebundenen Lebens von den Toten seinen Ausgang nimmt, darf nicht überraschen, denn die Toten bedrängen den einzelnen weniger als die Lebenden, die ihn ans Schwere und Erdhafte binden. (Vgl. das ‚Märchen der 672. Nacht‘.) In seinem kurzen Aufsatz über ‚Diderots Briefe‘ schreibt Hofmannsthal: „Es gibt nichts Entzückenderes zur Gesellschaft als Männer von Geist, die tot sind. Ihr Totsein ist wie ein leichter geheimnisvoller Flor über dem Salon, in dem man mit ihnen zusammensitzt. Wie feine Geistermusik, sordinierte Geigen, aus dem Hintergrund. In ihren Reden aber ist ihr Totsein als eine entzückende Leichtigkeit, ein Ballwerfen mit den Lasten, die uns erdrücken, ein Tanzen um die Abgründe, die uns ängstigen. Die Gesellschaft der Toten ist süß wie

(35) Zu ‚lächeln‘ vgl. u. a.: G 74, 108, 182, 305, 528; E 40, 52, 69, 83, 189; A 125; P₁ 276, 301, 319 (Der Schwere entgegenlächeln!). Vgl. auch: SCHULTZ-HECTOR, a. a. O. S. 93.

Haschischträume“ (P₂ 123). Wer gelernt hat, tote Dinge und tote Menschen nicht als Last zu empfinden, der vermag enthemmt weiter zu schreiten, das Glück zu erfahren, das das Leben in beseligenden Augenblicken gewährt. Jede Stelle, jedes Ding der Welt, das den besitzenden Erben gefangenhält, ist für den, der sich entbindet, Anstoß zu neuer Bewegung. So trägt ihn alles, nichts beherrscht ihn. Jedes Ding ist neuer Ausgang. Alle Türen stehen ihm offen. Alle Wege sind ihm bereitet. Jeder Griff sitzt. Jeder Schlag trifft, sei es auch nur, wie im ‚Kleinen Welttheater‘, der Wurf nach einer Wachtel, oder, wie in ‚Der Kaiser und die Hexe‘, der Wurf nach der Taube. Wer von den Dingen nicht abhängt, kann sich hingeben. Sich hinzugeben ist sein Lebensrhythmus. Nicht aber der Welt gibt er sich hin, sondern der Bewegung. In seinem Flug der Weltentäußerung ist er heimatlos, aber nicht aus Not: Seine Heimatlosigkeit ist ihm eine Auszeichnung. Die dritte Strophe beschwört in starker Bildkraft das Glückhafte seines Gleitens und Verschwendens, das Ausleben seiner Seele. Der Ausgangspunkt des Fluges ist unbestimmt. Gespeist wird er von den Dingen, die ihm in geheimnisvoller Weise Schwelle sind. Das Elementare der Bewegung zeigt die Tiermetaphorik an, in der sich Urdasein spiegelt: die wilden Bienen und die Delphine³⁶. Das Bild der Delphine, der nach griechischem Mythos glückverheißenden Tiere, kehrt häufig im Werk wieder. Hier erscheint es in der sehr gelungenen Raffung, in der das Singen Arions, das die Tiere bezauberte, zum Singen der Delphine wird. Die Bilder aus der Tierwelt vermitteln zugleich den Eindruck einer innigglückhaften Beziehung zur Natur, zu allem, was auf der Erde lebt, wenngleich auch dies zurückbleiben muß. Die Vertrautheit mit der Natur, die ein Ur-Verhältnis spiegelt, führt auch im Menschlichen zu neuem Ausdruck. An die Stelle des Bildes vom reichen Erben, der sich seines Reichtums entledigt, tritt jenes vom Hirten, den man sich als besitzlos und ewig wandernd vorstellt und der seine innige Beziehung zu allem, was ihn umgibt, nicht als Last empfindet.

Der Flug reicht bis an die letzten Grenzen des Daseins, die Hofmannsthal bildhaft schaut: „der Flüsse Dunkelwerden“³⁷. Wenn der letzte Funken Licht aus dem dauerhaftesten Lichtträger, dem Flusse, gewichen ist, folgt die Nacht, jener Augenblick, in dem alles in eins fließt, in dem die mystische Vereinigung eintritt, die das Ende und die Erfüllung des leichten, d. h. die unendlichen Bezüge nicht als Last emp-

(36) Zum ‚Delphin‘ vgl. u. a.: G 31, 78, 43, 62; E 8, 176, 182; A 80; D₁ 171. Eine Reihe von Dichtern des 20. Jahrhunderts bedienen sich des Bildes des Delphins: RILKE, GEORGE, HEYM, J. R. BECHER, CH. BUSTA.

(37) Vgl. dazu: CARL JAKOB BURCKHARDT: *Erinnerungen an Hofmannsthal und Briefe des Dichters*. München 1948, S. 54f.

findende Daseins darstellt. Nicht zufälligerweise heißt es beim Auftreten des Wahnsinnigen im ‚Kleinen Welttheater‘: „Es ist völlig Nacht geworden“ (G 309). Schon 1893 hat Hofmannsthal in seinem Gedicht ‚Ich lösche das Licht...‘ (G 515) das Eintauchen ins All beim Verlöschen des Lichtes dargestellt:

*„Ich lösche das Licht
Mit purpurner Hand,
Streif ab die Welt
Wie ein buntes Gewand

Und tauch ins Dunkel
Nackt und allein,
Das tiefe Reich
Wird mein, ich sein...“* (G 515)

Das Eintauchen ins Dunkel, in die Nacht, stellt eine Form der Mystik dar, die ganz in der Immanenz ruht. Das Gefühl des Dichters ist dabei aber nicht auf die Vereinigung und ersehnte Erfüllung gerichtet, sondern auf das Zurückliegende und Überwundene bezogen. Die Bewegung ist nicht zielgerichtet, sondern allein durch die Gebärde des Hinter-sich-Lassens und durch das Übermaß an Seligkeit bestimmt, das der Erbe daraus schöpft. Er „lächelt“ der Gefährten so wie im ‚Kleinen Welttheater‘ der Prinz dem „Gefolge“ und den „Söhnen edler Häuser“ lächelt und darin sein Gefühl des Glückes und der Überlegenheit äußert.

Dieser glückhafte, alles überspannende Flug, dieser ‚Lauf auf den bunten Hügeln des Lebens‘ (G 309) scheint vom Bewußtsein reiner Seligkeit getragen. Aber auch im Erlebnis höchster Lebenserfüllung bleibt ein Rest an Erdhaftem (vgl. D₂ 492). So wie der scheinbar leichthin schaffende Sprachkünstler Hofmannsthal immer wieder Zweifel an der Gültigkeit seiner sprachlichen Mittel äußert, so ist auch der Glückliche in seiner Ekstase noch bei heller Bewußtheit. Er ist sich darüber im klaren, daß das Schwebend-Unbeschwerte, das Leichte schlechthin nicht völlige Bindungslosigkeit bedeutet. Die Abgründe, die Schwere und die Tiefe des Daseins sind da. Daß es Stunden gibt, in denen der Mensch — vergleichbar dem Geschoß, das zwischen Steigen und Fallen für Augenblicke im Ausgleich der Kräfte schwebt — den Zustand schwerelosen Daseins erlebt, ermöglicht es ihm, auch in der Präexistenz am Gefühl seligen Glückes teilzuhaben. Im ‚Kleinen Welttheater‘ deutet sich im Wörtchen „hilflos“ am Beginn des Dienermonologs (G 309) und im „leisen Spott“, mit dem der Wahnsinnige die Endverse sagt (G 316), die Fragwürdigkeit an, die dem strahlenden Glanz des leichten Weiter-rauschens anhaftet.

Bestimmend für das Gedicht ist also der Lebensrhythmus, der darin beschworen wird. Die Gebärde des Über-den-Dingen-Schwebens und Hinter-sich-Lassens, die sich darin ausspricht, bestimmt aber nicht nur die Kadenz der Verse, sondern wirkt bis in die Bildsprache am Beginn der ersten und vierten Strophe. Im ‚Kleinen Welttheater‘ verdichtet sich das Erbe bildhaft in der Gestalt des übermächtigen Vaters,

„...der die Flüsse nötigt,
Auszuweichen den Zitronengärten,
Der die Berge aushöhlt, sich ein Lusthaus
Hinzubaun in ihre kühle Flanke...“ (G 309)

Im ‚Lebenslied‘ bannt der Dichter dasselbe in die Gestalt der „toten alten Frau“. Damit greift Hofmannsthal zu einer Gestalt, deren Lebenssituation jener der Großmutter gleicht. In einer Reihe von Werken erscheint die Großmutter³⁸ sinnbildhaft für alles, was dem Enkel von den Vorfahren her überkommen ist. In vielen Familien ist die Großmutter der älteste lebende Familienangehörige, der älteste Vorfahre, den der Enkel noch kennt, zu dem er noch eine lebendige Beziehung besitzt. Denkt er an die Vorfahren, so stellt sich ihm das Bild der Großmutter stellvertretend ein. Wie weit hier ein Schluß auf eigenes Erleben Hofmannsthals, der seiner italienischen Großmutter sehr zugetan war, möglich ist, sei hier nicht entschieden. Das Bild der Großmutter, der alten Frau überhaupt, mag auf die Phantasie des jungen Dichters nicht nur als bildhafte Zusammenfassung alles dessen, was vor dem Wissen aus eigener teilhabender Erfahrung liegt, gewirkt haben, sondern auch gerade dadurch, daß die Ältesten der Familie am liebevollsten die Erinnerung an Vergangenes pflegen. Die Lebensgebärde der Großmutter, der alten Frau, ist die des Behütens und Bewahrens. So kann dem Dichter bis über deren Tod hinaus das Bild ihrer Hände Inbegriff einer das Erbe und die Erinnerung bewahrenden Gebärde sein.

Die Gewalt und die Dauer des Erbes bekräftigt der Dichter durch ein Bild aus dem heiligen Leben: durch den Hinweis auf das Salböl³⁹. Das Salböl ist Sinnbild der Kraft, die dem Gesalbten ewiges Leben gewährt. Zugleich verleiht es die Würde des Königlichen, des Gebietenden, dessen Atmosphäre Adel ist (D₄ 201, 203). Beides, ewiges Leben und adelige Gebärde, werden dem Erben zuteil, belasten ihn aber, weil sie Bindungen darstellen. Im ‚Märchen der 672. Nacht‘ nennt Hofmanns-

(38) Z. B.: ‚Großmutter und Enkel‘ (G 33–34); ‚Bergwerk zu Falun‘; ‚Der weiße Fächer‘; ‚Vorspiel für ein Puppentheater‘ (Das alte Weib). — Hinweise auf das Erbe: G 82, 296; E 8; A 120; P₂ 25.

(39) ‚Salböl‘ erwähnt der Dichter im ‚Turm‘ (D₄ 201, 203); P₄ 260.

thal das Erbe ein „göttliches Werk“ (E 8). Daß nicht allein Erbe, sondern zugleich Heiliges-Heiligendes und Göttliches vergeudet werden, läßt die Geste des Verschwendens in der Fülle ihrer Bedeutung erscheinen. In den Bereich der Glaubensvorstellung kann Hofmannsthal nur zurückgreifen, weil er sich selbst, zumindest in den frühen Jahren, an kein Glaubensbekenntnis gebunden fühlte. Heiliges, Göttliches verpflichten ihn zu nichts. Ja, das Glückliche (gemeint in jenem ewigen Gegensatz zur beatitudine) beginnt erst dort, wo das heilige Erbe an die Mächte des Lebens verschwendet ist.

Wofür soll das Erbe verschwendet werden? Für das Empfinden, das sich dem Dichter im Erleben leichter, ungebundener, unbeschwerter, enthemmter, von aller Last und Schwere, wenn auch nur scheinbar, befreiter Bewegung als unsägliches Glück einstellt. Das Leben-Erleben ist die entscheidende Aussage des Gedichtes; sie deutet sich schon im Titel an, in dem das Leichte, Arielhafte, Liedhafte des Lebens anklingt.

Woran verschwendet der Erbe? An Adler, Lamm und Pfau. Bei diesen Tierbezeichnungen handelt es sich um Bilder, die sich von der großen Mehrheit der Bilder und Metaphern des Jugendwerkes unterscheiden. In ihnen aber nichts anderes als einfache Symbole zu sehen, wie sie der Orient und das christliche Abendland ausgebildet haben⁴⁰, widerstrebt dem Geist und der Anlage des so geschlossen anmutenden Gedichtes und schließt daher auch die Bedeutung des Ganzen nicht auf. Der Adler ist hier weniger und für Hofmannsthal zugleich mehr als das Sinnbild der Auferstehung, des Göttlichen oder einer weltlich-politischen Macht; er ist auch keine Allegorie. Dem Bild des Lammes ist hier vom Allegorischen her (Demut), wie es in der christlichen Vorstellungswelt angelegt ist, nicht beizukommen. Und der Sinn des Pfaubildes erschöpft sich keineswegs durch den Hinweis darauf, daß es ein „ungeheures symbolisches Gebilde des Orients“ sei (P₂ 25) und in der christlichen Bildsprache das Sinnbild der Unsterblichkeit darstelle. Ja, den Vers nur mit Hinweisen auf historisch gewachsene Symbole deuten zu wollen, hieße das Gedicht innerlich zerbrechen, dem Lebendigen ein Totes gegenüberstellen. Selbst dort, wo Namen fallen, geht es dem jungen Hofmannsthal nicht darum, Geschichtliches in seiner Einmaligkeit zu erfassen, sondern um Ausdruck, um äußere Entsprechungen von inneren Zuständen. Echte historische Bezugspunkte zu diesem Gedicht zu suchen, hieße, es aus dem großen Zusammenhang der Jugendliteratur herausreißen.

(40) Dies tut vor allem Helmut Wocke in seiner Deutung: *Muttersprache* 334. 1955.

Nicht als durch Geschichte und Religion vorgeformte Symbole müssen wir die Tierbilder ansehen, sondern als bildhaft gefaßtes Leben, als Lebensgebärden, die sie verkörpern. Rein sprachlich ist in diesen Bildern dasselbe vor sich gegangen, wie in den verkürzten Metaphern, auf die wir oben hingewiesen haben: „Ich glaube, daß ein Mensch dem andern sehr viel sein kann: Leuchte, Schlüssel, Saat, Gift“ (A 95, vgl. A 93, 114). Im Gegensatz zu diesen Bildern erfahren die erwähnten Tierbilder eine gewisse sinnbildliche Überhöhung, da im Dichter wie im Leser, ungewollt, geschichtliche Hintergründe mit anklingen, vor allem dort, wo innere Gebärde und Symboltradition in ihrem Ausdruck einander nahekomen, wie z. B. beim Bild des Pfaues.

Die Lebensgebärden, die in diesen Tierbildern gefaßt erscheinen, sind begrifflich kaum festzuhalten. Ein Zugang scheint nur von der Beobachtung des Wortfeldes her möglich zu sein. Da zeigt sich z. B., daß das Bild des großen Vogels⁴¹ sehr oft erscheint, nur in wenigen Fällen aber ‚Adler‘ genannt wird. Schon allein dadurch kann in vielen Fällen die Symboltradition, die ans Wort Adler gebunden ist, gar nicht aufleben. Daß der Dichter aber unter einem Vogel in den meisten Fällen ein Tier meint, das die Gebärde des Adlers verkörpert, geht aus dem Romanfragment ‚Andreas‘ sehr schön hervor. Zuerst (E 136) erzählt der Dichter im Zusammenhang mit Romana und Andreas von einem zahmen Adler. Vom Gebirge aus beobachtet Andreas später die Natur und den Flug eines Vogels, der hier nicht als Adler bezeichnet wird, dessen Anblick aber die Gedanken des Wandernden zu Romana zurückführt. Nicht die Bezeichnung, sondern die Gebärde des Tieres hilft, die innere Verbindung herzustellen: „Der herrliche Vogel schwebte oben allein noch im Licht, mit ausgebreiteten Fittichen zog er langsame Kreise, der sah alles von dort wo er schwebte. . . Andreas umfing den Vogel, ja er schwang sich auf zu ihm mit einem beseligten Gefühl. Nicht in das Tier hinein zwang es ihn diesmal, nur des Tieres höchste Gewalt und Gabe fühlte er auch in seine Seele fließen. . . Er sah in sich hinein und sah Romana niederknien und beten: sie bog ihre Knie wie das Reh, wenn es sich zur Ruhe bettet, die zarten Ständer kreuzt, und die Gebärde war ihm unsagbar. . .“ (E 161–162). Das Tier faßt der Dichter in seiner Lebensgebärde, der Summe seiner Lebensäußerungen, und nicht in der vorgebildeten Vorstellungsweise. Dies zeigt sich auch dort, wo Hofmanns-

(41) Das Bild des Vogels findet sich u. a.: G 48, 117, 496; E 164, 253; P₂ 93, 284, 319, 322, 350. — Vergleiche Nietzsche im Abschnitt ‚Vom Geist der Schwere‘ seines ‚Zarathustra‘: „Von unschuldigen Dingen genährt und von wenigem, breit und ungeduldig zu fliegen, davonzufiegen — das ist nun meine Art: wie sollte nicht etwas daran von Vogel-Art sein!“ (Ausgabe Hanser, Bd. 2, S. 439).

thal von „Adlerluft“ (G 80) und „Adlerlust“ (G 62) spricht, und wenn er schreibt, daß alle Lust vom „Mit-dir-im-Arm“-Sein irgendwie vermengt war mit der Lust,

*„Die dieser große Berg mit vielen Klüften
Hingibt, wenn einer ruhig wie ein Adler
Mit ausgespannten Flügeln ihn umflöge.“* (G 83)

An anderer Stelle bezeichnet er die Gedanken als „Flügel junger Adler“ (G 82, vgl. E 93) und im ‚Vorspiel für ein Puppentheater‘ wurden dem Dichter die „Adlerflügel“ zum Sinnbild der Kraft zur Tat. Im Aufsatz ‚Zu Ludwig von Hofmanns Tänzen‘ erscheint der Adler im Gegensatz zum jungen Knaben (P₂ 164), und die Tatkraft von Romanas Großvater wird durch den Hinweis unterstrichen, daß Adlerhorst ausnehmen, d. h. sich mit dem mächtigen Adler messen, und schöne Frauen heiraten seine Sache gewesen sei (E 136). So faßt der Dichter in die Gebärde des Adlers jenen Lebensbereich sinnbildlich, den wir mit Begriffen nur vag anzudeuten vermögen: den Bereich männlich-aktiven, lustbetonten Schaffens, geistigen Wirkens, vitalen Bezwingens und gebieterischen Beherrschens.

Das Wort ‚Lamm‘ erscheint selten; wo es steht, hat es gebärdenhafte Bedeutung; so in dem Gedicht ‚An eine Frau‘, wo es in Beziehung zu den „Mienen“, dem Gesichtsausdruck, steht (G 78). Trotzdem das Wort im übrigen Werk selten ist, glauben wir, es analog zu Adler und Pfau nicht allegorisch und im traditionellen Sinne symbolisch deuten zu müssen, sondern als bildhafte Vergegenwärtigung allgemein menschlichen Soseins und Verhaltens. Im Bild des ‚Lammes‘ scheint uns der Dichter jenen Lebensbereich anzudeuten, der durch demutsvolle Hingabe, frauenhafte Hilfsbedürftigkeit und Aufgehen im Andern gekennzeichnet ist.

Auch das Bild des Pfaues erscheint nicht häufig im Werk des Dichters. Im ‚Brief an Richard Dehmel‘, der nicht lange vor dem ‚Lebenslied‘ entstanden ist, greift Hofmannsthal zu diesem Bild, um eine Daseinsform gebärdenhaft darzustellen, die durch ein „An-sich-selber-Berauschen“ bestimmt ist:

*„Und in dem Buch da ists, da ists, es ist.
Es macht mich schauern, springt von einem Wesen
Zum andern, ist in allem, reißt das eine
Zum andern, sucht sich, sehnt sich nach sich selber,
Berauscht sich an sich selber, ,flucht, o Gott!
In eins die bang beseligten Gestalten‘,
Und ist in einem Pfauen so enthüllt!“* (G 524, vgl. G 538)

So scheint der Dichter in der Gestalt des Pfaues jenen Lebensbereich zu erfassen, der nicht durch Beherrschen und Hingabe, sondern durch eine narzißhafte Bezauberung, die vom eigenen Ich ausgeht, bestimmt ist: Ichbefangenheit und Selbstüberhöhung.

Das Dasein als glücklich zu empfinden, vermag der Erbe dann, wenn er alles Ererbte von sich geworfen hat und sich am einfachen Leben versucht. Als einfach empfindet der Dichter nicht die Dinge der Natur als solche. Was er sucht, ist nicht Blume, Baum und Tier. Er will das Dasein in seiner letzten, nicht weiter zurückführbaren, unmittelbaren Form erleben. Diese wird ihm aber nicht über Begriffe zugänglich, sondern nur über Gebärden. In den Bildern Adler, Lamm und Pfau umreißt er gebärdenhaft-sinnbildlich die drei letzten nicht weiter reduzierbaren Erlebnisbereiche des präexistenten Daseins: Gebieten, Hingabe, Ich-Seligkeit.

3. Die ‚Wahrheit der Gebärde‘

Aus unserer bisherigen Betrachtung ergibt sich zusammenfassend folgendes: Was die Begriffssprache und die magische Metaphorik nicht gestatten, an die Dinge unmittelbar heranzukommen, das erreicht der Dichter mit Hilfe von daseinsunmittelbaren Sprachelementen, wie z. B. ‚schwer‘ und ‚leicht‘. Ohne Bilder und Begriffe heranzuziehen, sagt er damit Entscheidendes über das Empfinden des eigenen Körpers und die Antwort seiner Sinne auf die Dinge der Welt aus. Dabei üben die Dinge eine gewisse Wirkung auf den Dichter, sie bezaubern ihn aber nicht. Es wird nur ein Kontakt hergestellt. Das Empfinden des Dichters baut auf einem Verhältnis auf, das man als ‚aus-Anlaß-von‘ oder ‚bei-Gelegenheit-von‘ bezeichnen könnte. Am greifbarsten kommt diese Beziehung Dichter-Welt darin zum Ausdruck, daß die sinngemäße Einheit von Eigenschaftswort und Hauptwort auseinanderfällt, daß sich das Eigenschaftswort selbständig macht. Es bleibt grammatisch untergeordnet, steht aber sinngemäß gleichwertig neben dem Hauptwort, ja übertrifft dieses an Gewicht der Aussage. Im Beispiel des „lichten und doppelt tragenden Wassers“ (E 40), wie in vielen anderen, entzieht es dem Hauptwort so viel von dessen Eigenschaften, daß dieses seiner eigentlichen Merkmale verlustig wird. Es ist daher kein Zufall, daß die oben erwähnten Eigenschaftswörter sehr häufig substantiviert auftreten: die Schwere, das Leichte, die Tiefe usw. In der Mehrzahl der Fälle erscheint die Aussagekraft des Eigenschaftswortes auf den Bereich des Psychischen eingeschränkt, d. h. es wird nur jene Seite seines Inhaltes aktualisiert, die eine Beziehung zum Aussagenden, zum Dichter selbst, herstellt und

nicht jene andere, die etwas über den betreffenden Gegenstand mitteilen könnte.

Will man die aufgezeigte sprachliche Erscheinung stilistisch und historisch deuten, so wird man auf die Sprachbehandlung der Expressionisten gewiesen. Die roten Pferde von Franz Marc, die „rote Fröhlichkeit“ Stadlers, die „blaue Hand“ und „stumme Nähe“ (gemeint: die Nähe der stummen Häuser) bei Trakl liegen sprachlich auf derselben Ebene. Damit ergibt sich die überraschende Erkenntnis, daß im Jugendwerk Hofmannsthals (das auf die Dichter des Expressionismus stark wirkte) schon das bestimmendste Element der expressionistischen Sprache, das verselbständigte Eigenschaftswort, vorgebildet ist. Mit dieser Feststellung soll Hofmannsthal keineswegs zu einem Expressionisten gemacht werden. Die Erkenntnis sprachlicher Zusammenhänge zwischen der frühen Dichtung Hofmannsthals und jener des Expressionismus stützt aber die Auffassung, daß es sich bei den literarischen Bewegungen, die man allgemein als Impressionismus, Symbolismus, Neuromantik und Expressionismus bezeichnet, nicht um eine Abfolge grundsätzlich verschiedener Stilformen handelt, sondern daß im Zeitraum von 1890 bis 1925 in verschiedenartigen Stilarten das Mißtrauen der realen Welt gegenüber ausgesprochen wird⁴². Vom Anfang an scheinen alle Möglichkeiten der Aussage, wenn auch nicht in gleich starkem Maße, angelegt gewesen zu sein.

Zusammen mit der Feststellung, daß entscheidende Elemente der expressionistischen Sprache im Werk des frühen Hofmannsthal vorgeformt wurden, ist es wichtig zu erkennen, daß sprachliche Erscheinungen gleicher und ähnlicher Art nicht in jeder Zeit und bei jedem Dichter dasselbe bedeuten: Erst im Zusammenhang mit anderen Erscheinungen können sie bündig gedeutet werden. Bei Hofmannsthal wie bei den Expressionisten weist die Verselbständigung des Eigenschaftswortes dem Hauptwort gegenüber auf das Verlangen hin, eigenes Gefühl und Empfinden zum Ausdruck zu bringen. Während aber bei den Expressionisten das Ausdrucksverlangen bestimmend, ja fast absolut geworden ist und nicht nur das Eigenschaftswort, sondern auch das Bild und der Gegenstand selbst in den Dienst der Selbstaussage gestellt werden, besitzen die verselbständigten Eigenschaftswörter Hofmannsthals eine zweite, dem Ausdrucksverlangen entgegengesetzte Funktion. Die Bedeutung seiner unabhängigen Eigenschaftswörter erschöpft sich nicht darin, das Körper- und Daseinsempfinden des Dichters zu registrieren. Sie weisen dem Dich-

(42) Vgl. WOLFDIETRICH RASCH: *Was ist Expressionismus?* In: *Akzente* 3, 1956, 368–376.

ter zugleich den Weg zur „verborgenen Gebärde“, zum Wesen der Dinge.

Der Dichter faßt das Wort ‚Gebärde‘ im weitesten Sinne: Nicht allein als Pantomime, sondern zugleich als Ausdruck der biologisch-vitalen Mitte des Daseins, als Äußerung der gesamten Existenz: „The whole man must move at once“ (P₂ 286). Weder Begriffe noch Bilder vermögen anzudeuten, was Hofmannsthal mit dem immer wiederkehrenden Wort ‚Ganzheit‘ aussagen will. Von der Fülle des vitalen Lebens her, von der alle einzelnen Lebensäußerungen umfassenden und einschließenden Lebensgebärde her ist das Wort zu verstehen. Der Dichter weist gelegentlich auf die innigen Beziehungen zwischen der Gebärde der Dinge und dem Inneren des Dichters hin: „...ich weiß nicht welches Tiefste im Gehaben, das noch hinter den Gebärden ist: das Verhältnis zur Natur, daß ich es mit einem solchen dünnen Wort sage, das Verhältnis zum Leben... dies Wesentliche, dies Wirkliche hinter dem Alltäglichen, dies was die schlichten Handlungen des Tages aus dem Menschen her austreibt, wie es aus dem Baum sein Rauhes und sein Süßes hervortreibt, Rinde und Blatt und Apfel — dies... lag in mir, daß ich das Wirkliche an etwas in mir messen mußte...“ (P₂ 296). Wollte man mit der Kategorie der ‚Ganzheit‘ der Goethezeit an Hofmannsthals Vorstellung herangehen, so ginge man fehl. Weder im Sinne eines sich entwickelnden Organismus, der dem Rhythmus von Werden und Vergehen unterliegt, noch in jenem harmonischer Ausbildung aller im Menschen ruhenden Anlagen ist das Wort bei Hofmannsthal zu verstehen. Hofmannsthal sieht den Menschen ungoethisch, nicht im Hinblick auf die Möglichkeiten seines Werdens oder Erreichthabens, sondern in seinem biologisch-vitalen, nervösen Sosein. Erfassbar ist ihm das Einzeldasein nicht in dessen Haltung und Ausrichtung auf das Ideal, sondern allein in der Gebärde, die aus der Lebensmitte aufsteigt. Diese in die Gebärde geraffte Lebensmitte ist zugleich der Schlüssel zum Verständnis aller Lebensäußerungen. Die Lebensmitte, in der das Dasein verdichtet erscheint, ist durch Begriffe und Bilder nicht erfassbar und darstellbar. In der Gebärde wird „das Seelenhafte, das Stumme, das Tiefverborgene“ (B₂ 274) Gestalt. Worte wie ‚schwer‘ und ‚leicht‘ offenbaren nicht nur das Empfinden des Dichters, sondern enthüllen zugleich das Wesen des Ganzen, fassen es in eine, allerdings noch primitive Ordnung. Nirgends hat der Dichter schöner als in seinem Aufsatz ‚Über die Pantomime‘ (1911) das Beglückende der Gebärdensprache festgehalten, die Dinge auszusprechen vermag, denen gegenüber unsere Worte versagen: „...in eine Haltung, eine rhythmische Wiederholung von Bewegungen einen Gemütszustand zusammenfassen, darin ein Verhältnis zu um-

gebenden Personen gedrängter, und bedeutender als die Sprache es vermöchte, auszusprechen, etwas an den Tag zu geben, was zu groß, zu allgemein, zu nahe ist, um in Worte gefaßt zu werden...“ (P₃ 46). In der Gebärde stehe, meint Hofmannsthal, „wie nur je im Wortgedicht ein Unendliches vor uns“ (P₃ 49), denn eine „reine Gebärde ist wie ein reiner Gedanke, von dem auch das augenblickliche Geistreiche, das begrenzte Individuelle, das fratzenhaft Charakteristische abgestreift ist“ (P₃ 49). Ausdrücklich weist Hofmannsthal darauf hin, daß es nicht immer die Freiheit des Körpers sei, die in der Gebärde aufleuchte, sondern, ähnlich wie bei Goethe, eine Enthüllung des Seelischen jenseits der Worte. „Enthüllt sich nicht hier die Seele in besonderer Weise? Entläßt sie sich nicht hier wie in den Tönen, aber noch unmittelbarer, noch zusammengefaßter, der inneren Fülle? Worte rufen eine schärfere Sympathie auf, aber sie ist gleichsam übertragen, vergeistigt, verallgemeinert; Musik eine heftigere, aber sie ist dumpf, sehnsüchtig ausschweifend; die von der Gebärde aufgerufene ist klar zusammenfassend, gegenwärtig, beglückend. Die Sprache der Worte ist scheinbar individuell, in Wahrheit generisch, die des Körpers scheinbar allgemein, in Wahrheit höchst persönlich. Auch redet nicht der Körper zu Körper, sondern das menschliche Ganze zum Ganzen“ (P₃ 50).

Nicht um Sprachgebärden geht es, sondern um eine Gebärdensprache höchster Vollkommenheit, die nur in begrenztem Maße eine Fixierung im Wort zuläßt. Im Laufe der Jahre scheint sich im Dichter die Gewißheit gefestigt zu haben, daß über Begriffe und Bilder kein Weg zum Wesen der Dinge und zum Ganzen des Menschen führe, daß es aber Worte gebe — daseinsunmittelbar nannten wir sie —, die nicht auf besondere und zufällige Eigenschaften hinweisen, sondern etwas von der Lebensgebärde vermitteln. Auf der Grundlage dieser daseinsunmittelbaren Sprache baut sich das auf, was wir Gebärdensprache nannten. Faßbar wird die Gebärde im augenblicklichen Zugriff: in der Episode, in der Anekdote, in der Szene. In Episoden Gebärdenhaftes, Daseinsunmittelbares aufleben zu lassen, heißt nun aber nicht, sie vom Leben, vom Fluß der Dinge zu isolieren und sie gering zu schätzen, wie das im Wort ‚Episode‘ anklingen mag. Wie sehr daseinsunmittelbare Eigenschaftswörter mit Gebärdenhaftem und Episodischem in enger Beziehung stehen, geht aus einer Notiz des Dichters aus dem Jahre 1894 hervor:

„*Es ist in dem Buch*“⁴³

(43) Gemeint ist die Geschichte vom Prinzen Amgiad und Assad in ‚Tausend und eine Nacht‘.

*der Stolz des Lebens (an der Felswand, oben die Wolken
und Sterne, unten der Mann mit den Urtieren),
die Trunkenheit des Lebens (das Bergabschreiten),
die Schwere des Lebens (in der Gefangenschaft),
das Trügerische des Lebens (Eintritt in die Stadt),
das Kernlose des Lebens (Zusammentreffen der zwei Brüder),
das Traurige des Lebens (Amgiad überlebend),
das Große des Lebens (der alte Kaiser demütigt sich). (A 114)*

Das geheime Zueinander, Füreinander, das in der Gebärde und Episode lebendig ist, kommt in diesen einfachen Anmerkungen des Dichters zum Ausdruck. Zugleich zeigt sich, daß Gebärden und Episoden nicht magisch sind. In ihrer Klarheit, Bestimmtheit und Eindeutigkeit tragen sie alle Voraussetzungen in sich, Symbol werden zu können. Was Gebärde und Episode als geraffte Vergegenwärtigung einer Atmosphäre und eines Kolorits bedeuten, hat der Dichter selbst in einem Schreiben an Ernst Bernhard anläßlich einer Rundfrage zu formulieren versucht, in der er sich über die Konzeption seiner Werke, über deren Komposition und den Schaffungsprozeß äußern sollte: „Ich glaube: mich reizt vag eine gewisse Vorstellung, Vorstellungsguppe, vorgestellte Atmosphäre, die in ihrer Vagheit unendlich inhaltreich und auch gegen andere Vorstellungsguppen ganz scharf abgegrenzt ist — aber sie selbst ist begrifflich gar nicht faßbar: sie selbst ist z. B. heroische Atmosphäre, patriarchalische Atmosphäre, bürgerlich-eingeschränkt-idyllische Atmosphäre — alle diese Bezeichnungen sind aber viel zu begriffsmäßig, zugleich zu eng und zu weit. Denn die Atmosphäre ist viel nebelhafter, ist nicht etwa Landschaft, nicht etwa Vision menschlicher Zustände, nicht etwa zeitlich-historisch gefärbt — sie enthält ein schwebendes Durcheinander aller dieser Elemente. — Andererseits ist sie viel bestimmter als alle diese Worte, ist ganz einheitlich von einem bestimmten Duft durchsetzt, von einem bestimmten Lebensrhythmus beherrscht, sie ist eine Möglichkeit ganz bestimmter Gestaltungen, die miteinander ganz bestimmte Rhythmen bilden können und keine andern — dann tritt, oft nach Tagen oder Wochen, aus dieser Atmosphäre ein Einzelnes heraus, wie die Fichte am Bergeshang, wenn der Morgennebel sich klärt: dieses Einzelne ist dann eine Gestalt mit bestimmter Gebärde, ein Ton (Ton eines Monologs, Ton einer Unterredung, einer Massenszene) oder eine ganz kleine Anekdote, mit deutlich scharfesehenen Details. — Diese präzise Vision läßt sich dann verstehen. Sie ist immer Symbol, wie alles im Leben, wenn man es in einem günstigen Augenblick tief genug erblickt. Dann verzweigt sich das Begriffliche, formt den Stoff in seinen Teilen, und aus jener vagen

schwelenden Atmosphäre, in die der Gedanke immer wieder taucht, holt er sich seine ihn völlig umhüllende Metaphorik, worunter ich Gestalten, Hintergründe, Rede und Gegenrede und alles verstehe“ (B₁ 336—337).

In diesem Selbstdeutungsversuch Hofmannsthals ist alles da, was uns in der vorliegenden Studie beschäftigt: die Ohnmacht der Begriffssprache dem Wesentlichen gegenüber; die „umhüllende Metaphorik“, die aus einem Stimmungs- und Atmosphärengrund schafft, aber Letztes nicht auszusagen vermag; das Rhythmische, das allem Lebendigen zugrunde liegt; das Gebärdenhafte, das aus Dingen und Menschen spricht; und die symbolhafte Aussageweise, vorwiegend dort, wo Gebärden, Episoden und Anekdoten visionenhaft erstehen.

Dies scheint dem Dichter zu immer stärkerer Gewißheit geworden zu sein: Die daseinsunmittelbare Sprache und die Gebårdensprache beinhalten einen höheren Grad von Wahrheit als die magisch-metaphorische Bildsprache, die im frühen Werk Hofmannsthal vorherrscht. Diese Erkenntnis führte Wolfgang Kayser dazu, in seinem Buch ‚Die Wahrheit der Dichter‘ von der „Wahrheit der Gebärde“ im Werk Hugo von Hofmannsthals zu sprechen⁴⁴.

Der Brief des Lord Chandos

Hofmannsthal war sich offensichtlich darüber im klaren, daß er über verschiedene sprachliche Möglichkeiten verfüge. Der Dichter hätte aber wohl kaum das Wort ‚Sprachschichten‘ dafür verwendet. Sein Wissen stützte sich ja nicht auf die Ergebnisse statistischer Untersuchungen des Geschaffenen, sondern auf die Erfahrung, daß die Sprache, über die er verfügte, auf verschiedene Anliegen zu antworten und verschiedene Erkenntnisse festzuhalten vermochte, anderem gegenüber aber völlig ohnmächtig war. Diese Erfahrung äußert der Dichter gelegentlich in Aufsätzen, am breitesten aber im sogenannten Chandos-Brief, der eine Art Vergewisserung über die Möglichkeiten sprachlichen Zugreifens darstellt.

Der Chandos-Brief, ein fingiertes Schreiben des Lord Chandos an Francis Bacon (1603), spielt in der Hofmannsthal-Forschung und Hofmannsthal-Kritik eine wichtige Rolle⁴⁵. Man hat das Schreiben von

(44) WOLFGANG KAYSER: *Die Wahrheit der Dichter* (= Rowohlts deutsche Enzyklopädie 87), Hamburg 1959, S. 45.

(45) Vgl. KARL J. NÄF: *Hugo von Hofmannsthal, Wesen und Werk*. Zürich 1937, S. 70—74. — KARL PESTALOZZI: *Sprachskepsis und Sprachmagie im Werk des jungen Hofmannsthal* (= Zürcher Beiträge zur deutschen Sprach- und Stilgeschichte 6). Zürich 1958, S. 116—126. — WALTHER BRECHT: *Hugo von Hofmannsthals ‚Ad me ipsum‘ und seine Bedeutung*. In: *Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts* 1930, bes.

Anfang an für eine verschlüsselte Selbstaussage des Dichters gehalten. Nicht zufälligerweise stimmt das Alter, das Lord Chandos angibt („... bin denn ich's, der nun Sechszwanzigjährige“, P₂ 7), mit Hofmannsthal's Lebensjahren im Zeitpunkt der Entstehung des Briefes überein. Trotzdem darf nicht übersehen werden, daß der Anstoß zu diesem Schreiben an Bacon nicht im Bedürfnis nach Selbstaussage zu suchen ist, sondern in der Freude am Kolorit einer bestimmten Epoche. Auf Leopold von Andrians Bemerkung hin, daß sich Hofmannsthal zu diesen Geständnissen und Reflexionen nicht hätte der historischen Maske bedienen sollen, schreibt der Dichter: „Ich ging aber wirklich vom entgegengesetzten Punkt aus. Ich blätterte im August öfter in den Essays von Bacon, fand die Intimität dieser Epoche reizvoll, träumte mich in die Art und Weise hinein, wie diese Leute des 16. Jahrhunderts die Antike empfanden, bekam Lust, etwas in diesem Sprechton zu machen, und der Gehalt, den ich, um nicht kalt zu wirken, einem eigenen inneren Erlebnis, einer lebendigen Erfahrung entlehnen mußte, kam dazu.“ Zugleich teilt Hofmannsthal mit, daß er die Absicht habe, diesen Brief mit anderen Arbeiten zu einem Buch ‚Erfundene Gespräche und Briefe‘ zusammenzufassen, wozu es freilich nicht gekommen ist. In diesen Gesprächen und Briefen sollten Dinge geboten werden, die für Hofmannsthal oder ihm Nahestehende „aktuell“ waren. „Wenn Du mich“, so heißt es in dem Schreiben an Andrian weiter, „wieder heißen wolltest, diesen Gehalt direkt zu geben, so ginge für mich aller Anreiz zu dieser Arbeit verloren — der starke Reiz für mich ist, vergangene Zeiten nicht ganz tot sein zu lassen oder Fernes, Fremdes als nah verwandt spüren zu machen“ (B₂ 100). So ist dieser Brief, abgesehen von seiner Bedeutung als Selbstaussage des Dichters, ein schönes Zeugnis für Hofmannsthal's Kunst, dem Vergangenen, Fernen und Fremden dadurch menschlich-dichterische Dimensionen zu verleihen, daß er das Vorgegebene mit eigenem Erleben und eigener Erfahrung durchdringt. „Inneres Erlebnis“ und „lebendige Erfahrung“ scheinen die Aussagen des Dichters dann so sehr bestimmt zu haben, daß sie Andrian als „Geständnisse und Reflexionen“ deuten konnte. Es war naheliegend, diesen Brief mit Hofmannsthal's eigener Krise in Beziehung zu setzen und weiter zu schließen, daß es sich vor allem um eine Krise in seinem Verhältnis zur Sprache

S. 338. — PAUL KLUCKHOHN: *Die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert in der deutschen Dichtung*. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift* 29, 1955, bes. S. 7–9. — WALTHER JENS: *Der Mensch und die Dinge*. In: *Akzente* 4, 1957, bes. S. 319–322. — PAUL REQUADT: *Sprachverleugnung und Mantelsymbolik im Werke Hofmannsthal's*. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift* 29, 1955, S. 255f. — RICHARD BRINKMANN: *Hofmannsthal und die Sprache*. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift* 35, 1961, 69–95.

gehandelt habe. So scheint es geboten, einmal die Frage aufzuwerfen, wann die Krise des Dichters eigentlich begonnen habe und welcher Art sie gewesen sei.

Eine Prüfung der Aussagen des Dichters vor und nach dem Jahre 1900 führt zu dem Ergebnis, daß in diesem Zeitpunkt Äußerungen des Dichters, die auf eine Krise schließen lassen, keineswegs vorherrschen. Wir haben eine Reihe von Mitteilungen des Dichters, in denen er jenen Zustand, der von der Forschung als Krise bezeichnet wird, näher bestimmt. Die aufschlußreichste steht in einem Schreiben an die Eltern vom März/April 1900: „...ich habe... eine gewisse vernünftige Gemütsverfassung, eine gewisse Befreiung von der sinnlosesten Kleinlichkeit und Mutlosigkeit, die ich mir in Wien angeeignet hatte, wieder erlangt; ich möchte sagen, ich fange nun an, die Geisteskrankheit zu überwinden, die verschiedene Ursachen gehabt haben kann, wie dergleichen ja in jeder Entwicklung vorkommt, deren stärkste Ursache aber jedenfalls die demoralisierende und entmutigende Wirkung des sogenannten Studiums war; denn jede Arbeit, deren Zwecklosigkeit man fortwährend einsieht, ist äußerst ungesund, besonders aber eine solche, die dem Leben den ganz unmoralischen und blödsinnigen Charakter des Provisorischen, Unfertigen gibt, ohne doch zu irgend etwas zu führen. Die Folgen dieser Sache fange ich nun an, abzubeuteln; und so sehe ich mein ganzes Dasein, auch meine Produktion, meinen Platz in der Existenz mit gesunderen Blicken an, und dabei wird mir auch klar, daß das Materielle mit einer ganz anderen Leichtigkeit und Energie behandelt werden will usf.“ (B₂ 25). In einer Nachschrift fügt Hofmannsthal entschuldigend hinzu: „...es geht keine Entwicklung ohne Irrtümer ab, und vielleicht haben gerade die Irrtümer und die aus ihnen entstehenden Schmerzen vieles bleibende Gute zur Folge“ (B₂ 27). Dem Wiener Philosophie-Professor Theodor Gomperz gegenüber äußert der Dichter am 15. Dezember 1901, daß er „etwas Unmögliches, ja beinahe Unmoralisches angestrebt hatte, als (er sich) beredet hatte, es würde sich eine solche innere Doppelexistenz führen lassen“ (B₁ 338) — gemeint ist die Doppelexistenz von Dichter und Wissenschaftler. Im selben Brief weist Hofmannsthal auf das eigentlich Wunde in seinem damaligen Dasein: „Ich vertrage nämlich anhaltende sehr konzentrierte und schwere Arbeit mit Leichtigkeit, dagegen bringt mich eine Disharmonie, ein latenter Konflikt furchtbar herunter und nahezu aufs Krankenbett“ (B₁ 338).

Größten Einfluß auf das Befinden des Dichters und sein Schaffensvermögen hatte auch der Zustand der Atmosphäre. Bei seinem Freund, dem Freiherrn Georg zu Franckenstein, beklagt sich der Dichter: „Was ich habe, ich meine meine Krankheit, das ist nicht der Rede wert: nur

habe ich eine sonderbare Natur, in der Geist und Körper so furchtbar voneinander abhängen“ (B₂ 41). Immer wieder kommt der Dichter in seinen Briefen auf das Wetter zu sprechen, das ihn die Arbeit leicht von der Hand gehen läßt, wenn die Sonne scheint und der Himmel hell und klar ist, ihn aber in Erstarrung und Beklommenheit versetzt, wenn der Himmel trüb und verhangen ist. „Wenn sich jetzt das Wetter nur zum Guten ändert, mir die immer verhängte Landschaft aufschließt und so die Erstarrung meiner Phantasie löst. . .“ (B₂ 56).

Als Gründe seines inneren Unbehagens führt also Hofmannsthal selbst das Fehlschlagen seines Studiums, die allgemeine Entwicklung vom Jüngling zum Manne und äußere, vor allem klimatische Umstände an. In jedem Falle sind es Disharmonien und Konflikte, die die sensible Natur des Dichters aus dem Gleichgewicht brachten, was sich im allgemeinen in einer Niedergeschlagenheit und einer Unfähigkeit zum Arbeiten äußerte. Derartige Krisen erscheinen aber keineswegs auf die Jahre 1900 bis 1902 beschränkt. In den Aufzeichnungen aus dem Nachlaß finden wir unter 8. Juni 1895 eingetragen: „Sehr große Depression. Abends Spaziergang im Wald, Birken, schwarzes Wasser, Sumpfgräser, alles tot, ich mir selber so nichts, so unheimlich. Alles Leben von mir gefallen“ (A 121). Und am 23. August 1898 schreibt der Dichter an seine Eltern: „Nun muß ich aber doch gestehen — schon damit Ihr mir ein anderes Mal, wenn ich mich wohlfühle, meinen Brief glaubt —, daß ich mit meiner Stimmung vollständig auf dem Hund bin, in einer seltenen Weise niedergeschlagen und zum Denken beinahe, zum Arbeiten absolut unfähig. . . Immerfort fallen mir unangenehme Dinge ein, alles in einer quälenden Beleuchtung. Ich habe jetzt den Versuch zu arbeiten direkt aufgegeben. . .“ (B₁ 261)⁴⁶.

Die Aussagen quälendster Not besitzen wir aus dem Jahre 1902. Rudolf Alexander Schröder und Stefan George gegenüber klagt der Dichter über sein Leiden: „Verzeihen Sie mir, es wird mir manchmal das Reden, auch das schriftliche in einer Weise unmöglich, die ich zu definieren gar nicht versuchen kann“ (B₂ 63). Und: „. . . ich glaube die beängstigende nun seit fast zwei Jahren — mit gewissen trügerischen Unterbrechungen — anhaltende Erstarrung meiner produktiven Kräfte auch so auffassen zu sollen: als den mühsamen Übergang von der Produktion des Jünglingsalters zu der männlichen; als einen tiefen, nach außen nur durch Schmerzen und Dumpfheit fühlbaren Prozeß der inneren Umwand-

(46) Vgl. dazu: B₁ 79, 286; *Briefwechsel Richard Strauß—Hugo von Hofmannsthal*, Zürich 1954, S. 572; *Briefe der Freundschaft, Hugo von Hofmannsthal — Eberhard von Bodenhausen*, Berlin 1953, S. 151.

lung“ (B₂ 67)⁴⁷. Von einer Krise der Sprache ist auch hier nicht die Rede, sondern von einer Notlage allgemeiner Art.

Demgegenüber besitzen wir gerade aus den Jahren 1900 und 1901 eine große Zahl von Äußerungen des Dichters, die sein Dasein und Erleben in ganz anderem Licht erscheinen lassen und zweifellos auf mehr als auf „trügerische Unterbrechungen“ eines Krankheitszustandes hinweisen. Im März 1899 erwarb Hofmannsthal das Doktorat der Philosophie. So lange der Dichter in der gewohnten Umgebung weilte, vermochte er sich von dem „latenten Konflikt“, den das Studium in ihm ausgelöst hatte, nicht zu befreien. Erst in Paris scheint der Dichter zu sich selbst gefunden zu haben. In den Monaten März und April des Jahres 1900 weilte er in der französischen Hauptstadt. Seine Briefe aus dieser Zeit zeugen von großer innerer Ruhe: „Auch alle meine Gedanken über mein Leben und meine Verhältnisse haben die Leichtigkeit und Heiterkeit, die sie haben können und immer haben könnten, wenn mich nicht in Wien ein so qualvoller bleierner Zustand meistens niederdrücken würde. Ich denke mit Lebhaftigkeit und Zutrauen auch an die Zukunft. . .“ (B₂ 19). Er spricht weiters von einer „Sammlung und inneren Freiheit, die (ihn) sehr glücklich macht“ (B₂ 20), und davon, daß er „endlich nach so vielen wirklich freudlosen Jahren, etwas hatte, worauf (er sich) sehr freuen konnte“ (B₂ 29), wobei er die Schaufenster, die Speisen und das ganze bunte Treiben in Paris meinte. An anderer Stelle führt er aus, daß es nicht die einzelnen Eindrücke und Erlebnisse seien, „was über den Geist eine so merkwürdige Gewalt hat“, sondern „das Existieren in einer fremden Atmosphäre“, „und so geschieht es, daß auch die Stunden des Alleinseins, und besonders diese, eine ganz merkwürdige Fruchtbarkeit erlangen“ (B₂ 36). Am deutlichsten spricht Hofmannsthal seinem Freund Andrian gegenüber aus, in welcher Weise er diese Selbstfindung in Paris im Frühjahr 1900 erlebte: „Ich kann Ihnen keine rechte Rechenschaft darüber geben, was es ist, das mich jetzt um so viel mutiger, sicherer und heiterer macht. Es ist keineswegs irgendein Erlebnis oder etwa eine Beziehung zu einer einzelnen Person. Es ist hauptsächlich die Fruchtbarkeit von vielstündigem Alleinsein, viele Wochen hindurch. Und als unmittelbares Resultat davon: ein ganz neues Auffassen der Existenz, der Beziehungen zu den Eltern und anderen Menschen; eine Art von innerem Sonnenaufgang. Was ich mir jetzt ausdenke, kommt mir wie ein unverlierbarer Besitz vor: was es aber ist, kann ich Ihnen nicht aufzählen, denn es ist zu vielfältig. Es ist vieles, was sich in Gestalten und poetischen

(47) Vgl. auch: *Briefwechsel zwischen George und Hofmannsthal*. 2. Aufl., München-Düsseldorf 1953, S. 162–163.

Situationen ausdrücken läßt; viele Reden, an meine Eltern und andere Personen gerichtet, die ich aber nie wirklich aussprechen werde; vieles, was sich auf den Tod geliebter Menschen und auf den eigenen bezieht; dann wiederum ganz Konkretes: wie ein kleines Landhaus in Döbling oder Grinzing aussehen müßte, das ich haben möchte...“ (B₁ 304 bis 305)⁴⁸.

Dieser Brief an Leopold von Andrian entstand am 2. April 1900, in einer Zeit intensiver Arbeit: „...ich komme — hoffentlich, fast sicher — auf einem Wagen voll Manuskripten im Mai über Belgien...“ (B₁ 308). Im September desselben Jahres rückte Hofmannsthal zu Waffenübungen ein. Im Jahre 1901 arbeitete der Dichter an seiner Habilitationsschrift. Das bedeutete eine Rückkehr zu dem, was ihn schon vor seinem Pariser Aufenthalt in so große innere Disharmonie gestürzt hatte: zum Studium. Das bevorstehende Habilitationskolloquium versetzte den Dichter neuerdings in den Zustand einer „Geisteskrankheit“, über die er schon früher seinen Eltern geklagt hatte. So darf es nicht überraschen, daß der Dichter gegen Ende des Jahres 1901 sein Gesuch um Zulassung zur Dozentur zurückzog. Der Chandos-Brief, der in dieser neuerlichen Depression entstand, muß in diesem Zusammenhang gesehen werden. Im August 1901 blätterte Hofmannsthal viel in den Essays von Bacon. Dabei kam er auf den Gedanken, einen fingierten Brief im „Sprechton“ der Leute von damals zu verfassen. Die Arbeit daran, die sich noch ins Jahr 1902 hineinzog, unterbrach der Dichter gelegentlich, um anderen Plänen nachzugehen: Am 26 Juli 1904 notierte er zur Entstehung des „Geretteten Venedig“: „Im August 1902 (während ich an dem Brief des Lord Chandos schrieb) kam der Stoff mit großer Lebhaftigkeit wieder, und ich schrieb ein ziemlich genaues Szenarium nieder“ (A 133).

Wir glaubten, die eigentliche Not und die eigentlichen Anliegen des Dichters in den Jahren 1900 bis 1902 so breit darlegen zu müssen, weil wir glauben, dadurch zeigen zu können, daß es sich im Chandos-Brief keineswegs um die Darstellung einer plötzlich auftretenden Skepsis, Unsicherheit, ja Krise im Hinblick auf die Sprachfindung handle. Der Brief stellt keinen Rechenschaftsbericht dar und legt kein Programm und schon gar keine Thesen⁴⁹ nieder. Er stellt auch keine „gedachte extreme Möglichkeit in seinem damaligen Stadium“ dar⁵⁰. Es ist vielmehr

(48) Weitere Äußerungen positiver Art: B₁ 197, 265, 267, 271, 313; B₂ 38, 56—57.

(49) WALTHER JENS: *Der Mensch und die Dinge*. In: *Akzent* 4, 1957, S. 319.

(50) WALTHER BRECHT: *Hugo von Hofmannsthal*. In: *Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts* 1930, S. 338.

so, daß der Dichter bei Gelegenheit des Briefes an Bacon „innere Erlebnisse“ und „lebendige Erfahrungen“ zu formulieren und sprachlich zu bewältigen sucht, die nicht im Augenblick der Niederschrift vorherrschten, sondern ihn von den ersten Schaffensjahren an mehr oder weniger ständig begleiteten. Was Hofmannsthal dabei als zeitliche Abfolge, als ein Früher oder Später darstellt, spiegelt in Wirklichkeit eine ständig wache und im ganzen Jugendwerk spürbare Spannung zwischen Skepsis und Sicherheit im Hinblick auf den sprachlichen Zugriff wider. So erscheinen Erlebnis- und Sprachschichten des Dichters, die zwischen 1890 und 1900 nebeneinander lagen, in eine zeitliche Abfolge aufgelöst, was gewisse Entwicklungstendenzen des Dichters sichtbar werden läßt. Inwieweit einzelne Themen, Motive und Auffassungen ins Jugendwerk zurückreichen, wird weiter unten gezeigt werden. Dadurch, daß Hofmannsthal seine geheimsten Anliegen und Sorgen als Dichter hier einfließen ließ und sie dadurch bewußt zu machen suchte, scheint er sich bis zu einem gewissen Grade auch davon befreit, ihnen zumindest den Stachel genommen zu haben. Der Brief selbst ist also nicht Ausdruck der Krise, nicht Zeugnis des „Zusammenbruchs der symbolischen Welteinheit“ und schon gar nicht „These“, sondern ein Beweis dafür, daß Hofmannsthals Einstellung zur eigenen Sprache und den Mitteln der Darstellung eine gewisse Klärung erfahren hat.

Die Hauptschwierigkeit für das Verständnis des Briefes ergibt sich dabei daraus, daß Hofmannsthal diese Klärung nicht mit Hilfe von Begriffen zu vollziehen vermag, sondern daß sie ihm als Dichter in Form von Erlebnissen, Gebärden und Episoden greifbar und erst dadurch „lebendige Erfahrung“ wird. Die scheinbar alles zersetzende Skepsis des Verfassers legt in Wirklichkeit seine gewonnene Sicherheit darin bloß, die Welt unmittelbar, nicht mehr über Begriff und Bild, erfassen und darstellen zu können.

Im ersten Absatz des Briefes erscheint ein Wort, das uns in besonderer Weise auf die Fähigkeit des Dichters zur unmittelbaren Aussage hinweist: „Leichtigkeit“. Es erscheint hier in jener eigentümlichen Bedeutung, die es im Werk Hofmannsthals besitzt: „Es ist mehr als gütig, Ihrer Besorgnis um mich, Ihrer Befremdung über die geistige Starnis, in der ich Ihnen zu versinken scheine, den Ausdruck der Leichtigkeit und des Scherzes zu geben, den nur große Menschen, die von der Gefährlichkeit des Lebens durchdrungen und dennoch nicht entmutigt sind, in ihrer Gewalt haben“ (P₂ 7). Damit klingt in der Anrede ein Thema an, das im ganzen Werk Hofmannsthals eine wichtige Rolle spielt: das Doppelantlitz des Daseins: Bedrohung, Gefahr, Schwere — Glückhafter Ausgleich der Spannungen, Leichtigkeit, Gewalthaben. Die Gebärde der

Leichtigkeit erscheint hier wie in vielen anderen Fällen als Ausdruck hoher gesammelter Kraft, deren bestimmendes Merkmal Gleichklang in sich und mit der Umwelt ist. So fügt Hofmannsthal schon im Ansatz zum Brief in sein Urteil das Bekenntnis zu einem positiven Wert ein, die Bewunderung eines Menschen, der es vermag, den Gefährlichkeiten des Lebens nicht zu erliegen, sondern Herr zu sein, mit leichter Hand zu verfügen: das Bild des großen Menschen. Zugleich erscheint es nicht unwichtig, festzustellen, daß dieses Werturteil nicht aus der rationalen Schichte seines Daseins kommt, sondern aus dem Empfindungsbereich, dessen Bedeutung für die Wortfindung wir oben auszuführen versuchten. Nicht völlige Skepsis, sondern ein entschiedenes Wissen um Wert und Möglichkeiten bestimmt den Auftakt, was, wie uns scheint, nicht nur für den Brief selbst, sondern für die ganze spätere Entwicklung des Dichters, vor allem des Lustspieldichters, von Bedeutung ist.

Der Verfasser des Briefes berichtet dann Francis Bacon, daß eine Veränderung in ihm vor sich gegangen sei, wobei er darauf hinweist, daß seine früheren Schäferspiele unter dem „Prunk ihrer Worte“ hingetaumelt seien (P₂ 7). Dieser „Prunk“ der Worte ergab sich nicht aus einer spielerischen Leichtigkeit des Gestaltens, sondern entsprang einer alles bestimmenden Trunkenheit: „Mir erschien damals in einer Art von andauernder Trunkenheit das ganze Dasein als eine große Einheit: geistige und körperliche Welt schien mir keinen Gegensatz zu bilden, ebensowenig höfisches und tierisches Wesen, Kunst und Unkunst, Einsamkeit und Gesellschaft; in allem fühlte ich Natur, in den Verirrungen des Wahnsinns ebensowohl wie in den äußersten Verfeinerungen eines spanischen Zeremoniells; in den Tölpelhaftigkeiten junger Bauern nicht minder als in den süßesten Allegorien; und in aller Natur fühlte ich mich selber“ (P₂ 10). In diesem Zustand unendlicher Teilhabe an allem und jedem (den der Dichter später ‚Präexistenz‘ nannte) bestand sein Dichten im Aufzeichnen von Bildern, die jedes für sich der Ähnlichkeit zum Dargestellten ihr Dasein verdankten. Die Trunkenheit des Dichters, die alle Dinge aus der gleichen Perspektive und auf einer Ebene sieht, kennt keine Überhöhungen und keine Verfeinerungen: sie stellt den eigentlichen Nährboden der metaphorischen Bildsprache dar. „Das eine war wie das andere; keines gab dem andern weder an traumhafter überirdischer Natur, noch an leiblicher Gewalt nach, und so ging's fort durch die ganze Breite des Lebens, rechter und linker Hand; überall war ich mitten drinnen, wurde nie ein Scheinhaftes gewahr: Oder es ahnte mir, alles wäre Gleichnis und jede Kreatur ein Schlüssel der andern. . .“ (P₂ 10). Es ist naheliegend, daß durch die Bildsprache des frühen Werks, in der eines den Schlüssel des anderen darstellt, das Wesen des

einzelnen und Individuellen nicht erfaßt werden konnte. Was aus Trunkenheit ersteht, weist nicht den Weg zum Verständnis des anderen, sondern immer wieder auf sich selber zurück. Daß der Dichter diese Tatsache erkennt, zeigt, daß in ihm eine Wandlung vor sich gegangen ist. Schon 1896 kündigte sie sich an: „Eine Menge Worte, die mir früher etwas gesagt haben, sind mir ganz gleichgültig und bedeutungslos geworden“ (B₁ 181). Und an Hans Carossa schreibt er (1908) über das Frühwerk: „Tatsächlich ist's ja ein fremder Mensch, der's gemacht hat. Ich werde später einmal, wenn ich nicht irre, viel stärkere Dinge machen, als man mir zutrauen würde.“⁵¹

Zugang zum Wesen der Dinge gestattete die frühe Sprache nicht, aber eines zeichnete sie in hohem Maße aus: Form. So ergibt sich Hofmannsthals Hinweis auf die Form wie von selbst: „Und aus dem Sallust floß in jenen glücklichen, belebten Tagen wie durch nie verstopfte Röhren die Erkenntnis der Form in mich herüber, jener tiefen, wahren, inneren Form, die jenseits des Geheges der rhetorischen Kunststücke erst geahnt werden kann, die, von welcher man nicht mehr sagen kann, daß sie das Stoffliche anordne, denn sie durchdringt es, sie hebt es auf und schafft Dichtung und Wahrheit zugleich, ein Widerspiel ewiger Kräfte, ein Ding, herrlich wie Musik und Algebra“ (P₂ 9). Form wird also nicht als Gliederung und Anordnung des Stoffes verstanden, sondern in jenem tieferen Sinn gegenseitigen Durchdringens, des Herauswachsens des einen aus dem andern, der Bezugnahme und des Gleichgewichtes der einzelnen Elemente. Das ist Form, wie sie der Ästhet verwirklicht sehen wollte. So scheint sich vom Sprachlichen her auch ein Zugang zur Frage des Ästhetentums zu ergeben. In seiner Liebe zum Bild und in seinem Glauben an den Zauber der Form war der junge Hofmannsthal Ästhet. In Hinsicht auf diese Elemente ist die Bezeichnung auch voll gerechtfertigt. Das metaphorisch-symbolische Sprachelement, verbunden mit gepflegter Form und Gleichklang von Bild und Ton, ist aber nur eine der Sprachschichten in den Werken des jungen Hofmannsthal. So scheint es verständlich, daß das Ästhetentum des Dichters von anderer Seite her geleugnet werden kann.

Die schönen Worte, die präziösen Fügungen, die reichen Bilder und Metaphern vermitteln keinen Zugang zum Wesen der Dinge. Das ist die entscheidende Einsicht, die der Dichter äußert. Nicht die Schöpferkraft ist ihm verloren gegangen, wie man aus seinen Äußerungen über seine körperliche und seelische Verfassung entnehmen könnte, sondern das Vertrauen zu einer bestimmten Sprache. So überrascht es nicht, daß der

(51) *Neue Rundschau* 71, 1960, S. 385; Brief vom 29. 1. 1908.

Dichter im Chandos-Brief im weiteren über seine Pläne spricht, die ihn nun mehr als andere Dinge bewegen (P₂ 8–10).

Das Vertrauen zu den schönen Worten hat der Dichter aber nicht erst um die Jahrhundertwende verloren. Aus viel früheren Abschnitten seines Lebens hören wir Äußerungen wie (1893): „Worte sind versiegelte Gefängnisse des göttlichen Pneuma, der Wahrheit“ (A 105). Ein Jahr später (1894) faßt der Dichter dieselbe Erkenntnis in eine Strophe des Gedichtes „Weltgeheimnis“:

*„In unsern Worten liegt es drin,
So tritt des Bettlers Fuß den Kies,
Der eines Edelsteins Verlies.“ (G 15)*

Nicht die Worte meinen die Dinge; das Meinende an ihnen liegt hinter der schönen, wertvoll anmutenden Hülle, die der Dichter schon 1893 gelegentlich als wertlos bezeichnete, so in einem Brief an Josephine von Wertheimstein am 6. Juli 1893 im Hinblick auf Goethe und Shakespeare: „Deswegen kommt mir's immer so lächerlich vor, wenn ein Mensch meine gedichteten Sachen lobt; denn ein ordentlicher Dichter ist doch nur der, der das Leben in seinen Büchern neu erschafft und besser als es ist, nicht moralisch besser, aber leuchtender, wärmer, lebendiger. An solchen Büchern kann man sich wärmen, wenn einem friert, die erfüllen den einen einzigen wirklichen Zweck der Kunst. Alles andere ist ungeheuer ehrenwert, aber überflüssig...“ (B₁ 80). Stärker aber als aus irgendeiner einzelnen Äußerung spricht die Ohnmacht des Schönen der Wirklichkeit gegenüber aus einigen der frühen Werke, wie ‚Der Tor und der Tod‘ und ‚Der Tod des Tizian‘. In diesen beiden Werken war dem Dichter die Wirklichkeit nur in der Gestalt des Todes greifbar.

Im Chandos-Brief nun begnügt sich Hofmannsthal nicht mit dem Hinweis darauf, daß über die schönen Worte kein Weg zum Wesen der Dinge möglich sei. Die Enttäuschung faßt er in Gebärdenhaftes, Episodenhaftes, Anekdotisches: sein Geist ist aus der „aufgeschwollenen Anmaßung in dieses Äußerste von Kleinmut und Kraftlosigkeit“ zusammengesunken (P₂ 11). Und solange er in einer geistigen Welt magischer Bezüge, metaphorischer Analogien und alles und jedes durchwirkender Gleichnisse lebt, vermag ihn auch der Glaube nicht in den „Saum seines Mantels“ zu hüllen (P₂ 11). Alles Irdische weicht vor ihm zurück: „Wie soll ich es versuchen, Ihnen diese seltsamen geistigen Qualen zu schildern, dies Emporschnellen der Fruchtzweige über meinen ausgestreckten Händen, dies Zurückweichen des murmelnden Wassers vor meinen dürstenden Lippen?“ (P₂ 11). Wie ein Sog wirkt die Enttäuschung, der alles mit sich fortreißt: „Es ist mir völlig die Fähigkeit

abhanden gekommen, über irgend etwas zusammenhängend zu denken oder zu sprechen“ (P₂ 11). In geballter Formulierung gibt der Dichter die Erkenntnis wieder, daß über Bild, Metapher und Gleichnis Zusammenhänge nicht zu erfassen, Dinge nicht zu begreifen sind.

Aus den weiteren Ausführungen ergibt sich, daß die Unfähigkeit und Niedergeschlagenheit nicht nur aus der Unsicherheit gegenüber den schönen Worten, sondern auch den Begriffen gegenüber herrührt. Bewußt spricht Hofmannsthal hier von „abstrakten Worten“, die ihm wie „modrige Pilze“ im Mund zerfallen seien (P₂ 12)⁵². Allmählich wurden ihm „alle Urteile, die leichthin und mit schlafwandlerischer Sicherheit abgegeben zu werden pflegen, so bedenklich, daß (er) aufhören mußte, an solchen Gesprächen irgend teilzunehmen“ (P₂ 12). Wenn er zusah, die Dinge von der Nähe betrachtete, merkte er, wie „löcherig“ diese allgemeinen Aussagen waren, wie wenig die Begriffe auf Menschen und Handlungen zutrafen. „Es gelang mir nicht mehr, sie mit dem vereinfachenden Blick der Gewohnheit zu erfassen. Es zerfiel mir alles in Teile, die Teile wieder in Teile, und nichts mehr ließ sich mit einem Begriff umspannen. . .“ (P₂ 13). Aus dem Frühwerk des Dichters ließen sich zahlreiche Aussagen anführen, um zu zeigen, wie tief seine Skepsis der Begriffssprache gegenüber verankert war⁵³. Hinter den Begriffen sah Hofmannsthal nur leere, tote Überlieferung: „Verlogenheit resultiert zumeist aus dem fortgesetzten ehrerbietigen Gebrauch von Begriffen, denen eine lebendige Achtung versagt ist“ (A 123). Und im ersten Brief des Zurückgekehrten weist der Dichter wiederum auf die Gefahr hin, die die Begriffssprache mit sich bringt: „Auf dem Schiff machte ich mir Begriffe, ich machte mir Urteile im voraus. Meine Begriffe sind über dem wirklichen Ansehen in diesen vier Monaten verlorengegangen. . .“ (P₂ 279). Begriffe zu verlieren, kommt auf dasselbe hinaus, wie die Bildsprache zu verlieren: die gewohnten Zusammenhänge fallen, und an die Stelle der scheinbaren Ordnung tritt: „. . .ein zerspaltenes Gefühl von der Gegenwart, eine zerstreute Benommenheit, eine innere Unordnung, die nahe an Unzufriedenheit ist“ (P₂ 279).

Angesichts des Zusammenbruchs der Bild- und Begriffssprache flieht der Dichter in die geistige Welt der Alten, um dort Heilung zu finden. Das kann ihm aber nicht gelingen. Plato meidet er: ihm „graute

(52) Vgl. PAUL KLUCKHOHN: *Die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert in der deutschen Dichtung*. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift* 29, 1955, S. 8, wo Kluckhohn ungenau zitiert: „die Worte zerfielen ihm. . .“, wodurch der Eindruck entsteht, daß Hofmannsthals Mißtrauen die ganze Sprache betreffe; bei Hofmannsthal steht ausdrücklich: „die abstrakten Worte“ (P₂ 12).

(53) Vgl. dazu: P₁ 202, 228; A 101, 123, 125; B₁ 336; B₂ 279.

vor der Gefährlichkeit seines bildlichen Fluges“ (P₂ 13). Eine fast panische Angst begleitet ihn, sich in unverbindliche Bildsprache zu verlieren. Aber auch Seneca und Cicero vermögen ihm nichts zu geben: „An dieser Harmonie begrenzter und geordneter Begriffe hoffte ich zu gesunden. . . Diese Begriffe, ich verstand sie wohl: ich sah ihr wundervolles Verhältnis-spiel vor mir aufsteigen wie herrliche Wasserkünste, die mit goldenen Bällen spielen. . . , aber sie hatten es nur miteinander zu tun, und das Tiefste, das Persönliche, meines Denkens blieb von ihrem Reigen ausgeschlossen“ (P₂ 13). Eine furchtbare Einsicht macht sich breit: Auch die Alten vermögen nicht mehr als Bilder und Begriffe zu geben. Die Erkenntnis des Dichters wird aufs neue bestätigt: Bilder und Begriffe führen immer nur zu sich selber zurück, öffnen aber keinen Weg zum Wesen der Dinge und zum eigenen Leben. Sie sind einem Reigen, einem Kreis vergleichbar, in dem alles stimmt, sich alles in Harmonie befindet und schön ist, aber es sind „augenlose Statuen“ (P₂ 13), die ihn umgeben, Gestalten ohne echten Daseinsbezug.

In der Ohnmacht der Bild- und Begriffssprache ist der Dichter aber nicht ganz hilflos und der Blindheit und dem Unwissen ausgesetzt. In Augenblicken der Erhöhung und der Bezauberung glaubt er der Ideen teilhaftig werden zu können: „Die Ideen sind aber nichts, woran man festhalten könnte; sie sind ein Jenseitiges, das sich uns in höchsten Augenblicken enthüllt und sich wieder entzieht“ (A 34)⁵⁴. Im Drama ‚Der Tod des Tizian‘ stellt der Dichter den Zauber der Erhöhung dar, und im Chandos-Brief versucht er, dieses Erlebnis in Worte zu fassen: „... es ist ja etwas völlig Unbenanntes und wohl kaum Benennbares, das in solchen Augenblicken, irgendeine Erscheinung meiner alltäglichen Umgebung mit einer überschwellenden Flut höheren Lebens wie ein Gefäß erfüllend, mir sich ankündet“ (P₂ 14).

Im Schrifttum zum Werk Hofmannsthals wird immer wieder festgestellt, daß der Dichter angesichts der Unzulänglichkeit der Sprache die einzig mögliche Folgerung gezogen habe: zu schweigen, ja, daß vom Programm, das der Dichter im Chandos-Brief ausbreite, eine Revolution ausgegangen sei⁵⁵. Davon kann, so allgemein gefaßt, nicht die Rede sein. Sicherlich, Gedichte von der Art des Frühwerkes sind nicht mehr entstanden, wohl aber Dichtungen anderer Art: „Sonderbar ist es mir selber, daß in vielen Monaten, und Monaten von glücklicher Konzentration, nicht mehr ein einziges Gedicht entstehen will“ (B₂ 61). Wie soll ein Dichter, dem vor der Gefährlichkeit des bildlichen Fluges graut, Gedichte

(54) Vgl. B₁ 155–156.

(55) WALTHER JENS: *Der Mensch und die Dinge*. In: *Akzente* 4, 1957, S. 319.

von der Art seiner frühen Dichtungen schreiben können? Daß aber Lyrisches, freilich von anderer Art, auch nach 1900 noch zustande kam, beweisen der ‚Rosenkavalier‘, ‚Arabella‘ und andere Bühnenwerke. Die Skepsis der Bild- und Begriffssprache gegenüber darf also keineswegs als Schweigen schlechthin gedeutet werden. Und wenn Hofmannsthal in ‚Ad me ipsum‘ schreibt, daß das Resultat der „Introversion“ als Weg in die Existenz „der Anstand des Schweigens“ gewesen sei (A 215), so ist dies so zu verstehen, daß es dem außergewöhnlich taktvollen Menschen Hofmannsthal der natürliche Anstand gebot, sich in einer Sprache, zu der er das Vertrauen verloren hatte, nicht mehr zu äußern. Auf die fast Legende gewordene Verallgemeinerung vom ‚schweigenden Dichter‘ gibt Hofmannsthal selbst die Antwort: „Was mein ‚Schweigen‘ betrifft, so habe ich in keinem Jahr meines Lebens so angespannt, so wirklich gearbeitet“ (B₂ 127).

Wollte man die Skepsis des Dichters nicht als eine solche der Bild- und Begriffssprache gegenüber, sondern als einen Verzicht auf Sprache überhaupt deuten, so bliebe u. a. der zweite Teil des Briefes (P₂ 13–20) völlig unverständlich; in der Tat wurde er auch im Hofmannsthal-Schrifttum bisher kaum beachtet, trotzdem er überaus wichtige Aussagen enthält.

Zugänglich wird der zweite Teil des Briefes erst auf Grund der Erkenntnis, daß es, und dies schon im frühen Werk, neben der begrifflichen und bildlichen Sprachschichte, die beide nur einen mittelbaren Zugang zu den Dingen ermöglichen, eine daseinsunmittelbare Sprache gibt, die das „Tiefste, das Persönliche des Denkens“ (P₂ 13) spiegelt und spiegeln kann, weil sie dem Eindruck der Sinne und dem Empfinden des Körpers entspringt. Daß es der Dichter als schwierig empfand, diese im Feuer des wirklichen Erlebens geborene Sprache mit Worten den anderen verständlich zu machen, darf nicht verwundern; man erwartete ja etwas so ganz anderes von ihm. Bilder und Begriffe hätten ihm auch kaum dazu dienen können, eine Sprache zu vermitteln, die sich von diesen beiden Elementen freigemacht hat oder freihalten wollte. So spricht der Dichter von Erlebnissen und Erfahrungen, die sich ihm gebärdenhaft-episodisch darbieten. Zuerst einfache Gegenstände, mit denen er sich durch eine bis dahin unbekannte Erlebnisunmittelbarkeit verbunden fühlt. „Ich kann nicht erwarten, daß Sie mich ohne Beispiel verstehen, und ich muß Sie um Nachsicht für die Albernheit meiner Beispiele bitten. Eine Gießkanne, eine auf dem Felde verlassene Egge, ein Hund in der Sonne, ein ärmlicher Kirchhof, ein Krüppel, ein kleines Bauernhaus, alles dies kann das Gefäß meiner Offenbarung werden. Jeder dieser Gegenstände und die tausend anderen ähnlichen, über die sonst ein

Auge mit selbstverständlicher Gleichgültigkeit hinweggleitet, kann für mich plötzlich in irgendeinem Moment, den herbeizuführen auf keine Weise in meiner Gewalt steht, ein erhabenes und rührendes Gepräge annehmen, das auszudrücken mir alle Worte zu arm erscheinen“ (P₂ 14). Es fällt auf, daß nicht eine Gießkanne, eine Egge, ein Hund usw. an sich dem Dichter etwas bedeuten, sondern jedes dieser Dinge in einer bestimmten Situation, in einem Zusammenhang der Dinge, der ihn ‚anspricht‘. Nicht über den Intellekt oder das Gefühl wird der Dichter dabei angesprochen, sondern über seine Sinne, über den Körper: „Es ist mir dann, als bestünde mein Körper aus lauter Chiffren, die mir alles aufschließen“ (P₂ 17). Im folgenden führt der Dichter dann Beispiele an, die die Erlebnisunmittelbarkeit bezeugen sollen: Er erzählt vom Auftrag, die Ratten zu töten, und der Intensität unmittelbaren Erfahrens, die damit verbunden war: „Alles war in mir: die mit dem süßlich scharfen Geruch des Giftes angefüllte kühdumpfe Kellerluft und das Gellen der Todeschreie, die sich an modrigen Mauern brachen; diese ineinander geknäulten Krämpfe der Ohnmacht, durcheinander hinjagenden Verzweiflungen; das wahnwitzige Suchen der Ausgänge; der kalte Blick der Wut, wenn zwei einander an der verstopften Ritze begegnen“ (P₂ 15). Sofort reißt sich der Dichter aus der Phantasie zurück: „Aber was versuche ich wiederum Worte, die ich geschworen habe!“ (P₂ 15). So sind ihm *Alba Longa* und *Karthago* nicht mehr Worte, sondern Schicksal: „... dieses trug ich in mir und das brennende *Karthago* zugleich...“ (P₂ 15). Innigstes Teilhaben spiegelt sich in diesen Worten, die nichts von jenem früheren trunkenen Gefühl der Welteinheit an sich haben, sondern ein ganz neues Weiterleben: „... ein ungeheueres Anteilnehmen, ein Hinüberfließen in jene Geschöpfe oder ein Fühlen, daß ein Fluidum des Lebens und Todes, des Traumes und Wachens für einen Augenblick in sie hinübergeflossen ist...“ (P₂ 15). Und er zeigt, wie ihn beim Anblick eines Schwimmkäfers „die Gegenwart des Unendlichen durchschauert“ (P₂ 16), wie er das erste Mal des Numinosen gewahr wird, „in Worte ausbrechen möchte“; von diesen Worten aber noch nicht weiß, ob er sie auch wirklich fände. Da erlebt er, daß diese an sich unbedeutenden Episoden „ein entzückendes, schlechthin unendliches Widerspiel“ in ihm und um ihn auslösen (P₂ 16). Dieses Erlebnis führt zur echten Teilhabe, und im Teilhaben wird er sich einer alles umspannenden Harmonie bewußt, einer Harmonie, die vom Unendlichen bis zum Allernächsten des Körpers reicht (P₂ 17). Was von der schönen Bildsprache her nur in ganz besonderer Weise möglich war, die Weitung ins Symbolische im allgemeinen Sinne, deutet sich nun vom unmittelbaren Erleben, von der Gebärde und der Episode her an.

Die schon oben geschilderte Fähigkeit des Dichters, auf Eindrücke körperlich zu reagieren und vom Körperempfinden her zur Sprache zu finden, stellt Hofmannsthal am eindringlichsten in der Crassus-Episode dar: „Das Bild dieses Crassus ist zuweilen nachts in meinem Hirn, wie ein Splitter, um den herum alles schwärt, pulst und kocht. Es ist mir dann, als geriete ich selber in Gärung, würfe Blasen auf, wallte und funkelte. Und das Ganze ist eine Art fieberisches Denken, aber Denken in einem Material, das unmittelbarer, flüssiger, glühender ist als Worte. Es sind gleichfalls Wirbel, aber solche, die nicht wie die Wirbel der Sprache ins Bodenlose zu führen scheinen, sondern irgendwie in mich selber und in den tiefsten Schoß des Friedens“ (P₂ 19). Das ist nicht magische Teilhabe an einer All-Einheit, so wie sie Hofmannsthal in der Bildsprache beschwor; die Worte dieser neuen Sprache besitzen ihre Heimat nicht in einem Gefühl magischen Verbundenseins mit der großen Welt; sie wachsen vielmehr aus dem Leben selber. Das Körperempfinden des Dichters, seine Sinne vermitteln sie ihm. Aus dem Biologisch-Vitalen, aus der Lebensmitte steigen sie auf. In keiner Sprache findet er vorgebildet, was Lautkörper, wie ‚schwer‘, ‚leicht‘, ‚müde‘ und viele andere, an ‚unmittelbarem, flüssigem, glühendem‘ Empfindungsgut in sich tragen. Schon 1895 sah der Dichter visionenhaft-ahnungsvoll seinen gefährlichen Weg vor sich: „Ich sehe zwei Epochen, wie durch offene Säulengänge in einen Garten und jenseits wieder in einen ganz fremden: eine Epoche, wo ich Angst habe, durch das Leben dem großen kosmischen Ahnen entrissen zu werden, die zweite, wo mir davor grauen wird, für kosmisches Schweben das dunkle heiße Leben zu verlassen“ (A 121). Dem Grauen ist nun die Gewißheit gewichen. Noch ist aber nichts bewältigt.

Nicht zufälligerweise fügt Hofmannsthal hier das Wort „flüssig“ ein, in dem jenes Wort beschworen wird, das der Dichter immer wieder mit dem Leben in Verbindung bringt. Im ‚Kleinen Welttheater‘ begreift es Hofmannsthal noch im Bild des Wassers, aus dem der Fremde (Künstler) mit unendlicher Mühe einen Teil herauszuschneiden und festzuhalten versucht. Im Chandos-Brief wird das Element mit dem Eigenschaftswort „flüssig“ angedeutet, das nicht auf Bildhaftes weist, sondern jenen Empfindungswert vermittelt, der dem Fließenden innewohnt. Darüber noch später.

Sehr schön ist an Hofmannsthals Verhältnis zu den Farben sichtbar, wie sehr eine im Entwicklungsgang des Dichters beschlossene Wandlung zur Gewißheit geworden ist. Für die frühe Bildsprache war es keineswegs wesentlich, welche Farbe das Ding wirklich trug, sondern allein der Farbeindruck, der ausgelöst wurde, sei es durch Töne, Gefühle, Empfindungen. Den Farbangaben entsprach in vielen Fällen kein objektiver

Befund. Mit diesem Merkmal stand die frühe Dichtung ganz in der Tradition des Impressionismus: „silbergrauer Duft“ (G 7), „goldne Luft, goldne Flut“ (G 67), „Purpurprunk“ (G 68), „goldenes Braun“ (G 68), „purpurne Gedanken“ (G 68) usw. Völlig anders liegen die Dinge jetzt, da sich dem Dichter selbst in den Farben das Wesenhafte des Dinges zu offenbaren scheint: „Aber was sind Farben? . . . Und dieses innerste Leben war da, Baum und Stein und Mauer und Hohlweg gaben ihr Innerstes von sich, gleichsam entgegen warfen sie es mir . . . die Wucht ihres Daseins“ (P₂ 303). Die Überzeugung, daß die Farbe Innerstes offenbare, läßt den Dichter den Wortbereich ‚Farbe‘ mit größter Behutsamkeit behandeln. Dies geht so weit, daß er für den ‚Rosenkavalier‘ nicht nur im Text, sondern auch in der Kostümgestaltung die Farbgebung bis ins einzelne festlegte. Dabei ging es ihm nicht darum, Stimmung oder Atmosphäre zu beschwören, sondern in jenem diffizilen Bereich menschlicher Beziehungen und gegenseitiger Wirkungen alles Wesentliche festzulegen.

Schon in der frühen Dichtung konnten wir feststellen, daß einfache Worte mit elementarerer Bedeutung beladen wurden. Jetzt im Chandos-Brief wird dem Dichter die Wesensunmittelbarkeit, die im einfachen Wort lebt, wirklich bewußt. Er sucht „unter all den ärmlichen und plumpen Gegenständen einer bäurischen Lebensweise nach jenem einem . . . , dessen unscheinbare Form, dessen von niemand beachtetes Daliegen oder -lehnen, dessen stumme Wesenheit zur Quelle jenes rätselhaften, wortlosen, schrankenlosen Entzückens werden kann“ (P₂ 18). Die Bilder weisen immer nur auf Analoges. Die Dinge aber reden zum Dichter nicht durch Worte, die alle im Munde führen und die im Wörterbuch stehen (vag und austauschbar), sondern durch ihr Wesen, durch ihr stummes Dasein. Vom Wort ‚stumm‘ her erschließt sich uns der vorletzte Abschnitt des Briefes, wobei das „Stummsein“ der Dinge nicht ohne weiteres mit dem Schweigen des Dichters gleichgesetzt werden darf. Bei den Dingen handelt es sich um ein Stummsein im Hinblick auf eine bestimmte Sprache (die der Bilder und Gleichnisse), hinter dem sich eine dem Wesen der Dinge angemessene ‚Sprache‘, d. h. Wesensäußerung verbirgt, die der Dichter in der Gebärde und Episode zu fassen sucht. Lord Chandos behauptet auch gar nicht, daß er schweigen wolle, sondern nur, daß er weder ein lateinisches noch ein englisches, italienisches oder spanisches Buch mehr verfassen werde. Dies versucht er Bacon verständlich zu machen, wobei er die Überzeugung äußert, daß er im Begriffe sei, einer anderen Sprache mächtig zu werden, einer Sprache, von deren Existenz und Herkunft er offensichtlich weiß, über deren Verfügbarkeit er aber noch nicht sicher ist: „... nämlich weil die Sprache, in welcher nicht nur zu schreiben, sondern auch zu denken mir vielleicht gegeben wäre,

weder die lateinische noch die englische noch die italienische und spanische ist, sondern eine Sprache, von deren Worten mir auch nicht eines bekannt ist, eine Sprache, in welcher die stummen Dinge zu mir sprechen, und in welcher ich vielleicht einst im Grabe vor einem unbekannten Richter mich verantworten werde“ (P₂ 20). Die stummen Dinge sprechen zu ihm, sie lehren ihn jene Sprache, in der er Schicksal und Verantwortung wird aussprechen können; jene echte und unmittelbare Sprache, die nicht der Begriffe und der Bilder bedarf.

Im Gedicht ‚Weltgeheimnis‘ erscheint das Wort ‚stumm‘ im Zusammenhang mit dem Brunnen, den der Dichter bildhaft für das Ich setzt; „...wobei der tiefe Brunnen als das eigene Ich“ (A 216):

*„Der tiefe Brunnen weiß es wohl,
Einst waren alle tief und stumm,
Und alle wußten drum.“* (G 15)

Tiefe, Stummsein und Wissen sind dem frühen Dichter die bestimmenden Merkmale jenes Zustandes, in dem der Mensch (Kind, Dichter) auf magische Weise Anteil hat am All. An entscheidender Stelle des Chandos-Briefes kehrt das Wort ‚stumm‘ wieder: die stumme Wesenheit, die stummen Dinge. Hier bezeugt es keine Teilhabe an einer magischen Welt-einheit, die jenseits der schönen Sprache liegt; hier ist es Ausdruck letzter Wesensnähe und Daseinsunmittelbarkeit. In einem Brief an Gertrud Eysoldt vom 18. April 1907 will der Dichter, daß ihm die Schauspielerin im Bereich der Pantomime deute, was er im Bereich der Sprache erlebt: „...schreiben Sie mir... das eigentliche schauspielerische Geheimnis, das, wie Sie das Seelenhafte herausheben — das Stumme, das Tiefverborgene bis zur Gebärde treiben — ...“ (B₂ 274). ‚Gebärde‘ ist hier im Bereich des Theatralischen ganz wörtlich gemeint. Hofmannsthal kennt das Wort aber auch in einem viel allgemeineren und zugleich tieferen und zentraleren Sinne. Die „verborgene Gebärde“ des Daseins, die vitale Mitte des Lebens, ist die Stelle, wo alle Eigenschaften und alle Eigenheiten zur Ganzheit zusammenfließen. Von dieser Mitte her sprechen die stummen Dinge, nicht aber in Bildern, Metaphern und Begriffen. Das Kennzeichen ihrer Sprache ist nicht Ton, Klang, Farbe, Zeichen und Atmosphäre — sondern Einverständnis und Evidenz. Dieses Einverständnis spiegelt sich am treuesten in den einfachen Worten. Diese einfachen, aber erlebnisdichten Worte besitzen für den Dichter einen Zauber besonderer Art.

Nicht These, Programm und Ausdruck einer plötzlichen Krise ist der Chandos-Brief, sondern der Versuch, eine in Jahren vor sich gegan-

gene Klärung und Vergewisserung im Bereich Wort-Ding sprachlich zu bewältigen.

Wenn sich hinter der Maske des Lord Chandos das „innere Erlebnis“ und die „lebendige Erfahrung“ des Dichters und des Menschen Hofmannsthal verbirgt, so liegt die Frage nahe, ob nicht auch die Gestalt des Francis Bacon nur eine Maske darstelle, ob sich nicht dahinter eine Gestalt aus dem Freundeskreis des Dichters verberge. Wir glauben, daß Hofmannsthal selbst wohl kaum eine eindeutige Antwort auf diese Frage hätte geben können. Hinter der Gestalt des Angesprochenen im Briefe stehen aber — absichtlich oder unabsichtlich sei dahingestellt — alle Männer und Frauen der höheren Gesellschaft, die das Jugendwerk des Dichters schätzten und feierten und die glaubten, vom Dichter weiterhin Werke jener Art erwarten zu dürfen, wie sie das Wunderkind zehn Jahre hindurch der Welt vorgelegt hatte.

„Der Schwierige“

Es ist eine der wichtigen Erkenntnisse Hofmannsthals, daß in Gebärden, Episoden und „ganz kleinen Anekdoten“ (B₁ 337) große Aussagekraft steckt⁵⁶. In der Dichtersprache Hofmannsthals der zweiten Lebenshälfte treten folgerichtigerweise Begriffliches und Bildliches zurück; Gebärdenhaftes, Episodisches und Anekdotisches, die aus der Lebensmitte kommen und auf sie zurückweisen, werden dagegen zu Trägern der entscheidenden dichterischen Aussagen.

Am Lustspiel *„Der Schwierige“* soll gezeigt werden, daß der Dichter sozusagen ‚episodisch‘ erlebt und was die sprachliche Festlegung dieser besonderen Art der Lebenserfahrung zu leisten vermag. Im folgenden geht es also nicht um eine Deutung des ‚Schwierigen‘, sondern nur um Hinweise auf sprachliche Erscheinungen. Im Hinblick auf die Auslegung des Stückes werden grundlegende Einsichten vor allem von Emil Staiger und Wilhelm Emrich stillschweigend vorausgesetzt⁵⁷.

Es besteht kein Zweifel darüber, daß Hofmannsthal der Gestalt des Hans Karl Bühl im Lustspiel eine besondere Rolle und Bedeutung zugemessen hat: Er ist, zumindest im Urteil der anderen, der Schwierige, dem das Stück seinen Titel verdankt; er trägt Züge, wie sie für die höhere Wiener Gesellschaft der Vorkriegszeit, an deren Leben Hofmannsthal

(56) Vgl. S. 44–47 dieser Arbeit.

(57) EMIL STAIGER: In: *Meisterwerke deutscher Sprache*. Zürich 1948, S. 225–259; WILHELM EMRICH: In: *Wirkendes Wort* 6, 1955/56, 17–25; NORBERT MENNEMAIR: In: *Das deutsche Drama*. Hrsg. von Benno von Wiese. Bd. 2, Düsseldorf 1958, S. 244–264.

selbst Anteil hatte, bezeichnend sind; er ist derjenige, der zögert, wo man Handlung erwarten könnte, am Ende aber der einzige, der etwas zustande gebracht hat (Vinzenz, Hechingen, Helene gegenüber); er äußert eigenwillige, im Grunde aber einfache und menschliche Ansichten wie sie der Dichter selbst aussprechen könnte. Hans Karl (und Helene) stellt Hofmannsthal eine Reihe von Gestalten gegenüber (Crescence, Antoinette, Stani, Neuhoff), die jede in ihrer Art mit der Erlebnis- und Anschauungsweise Hans Karls in Widerspruch stehen. Manches, was schwer darstellbar wäre, entsteht so durch Aussparung.

Eine wichtige Rolle im Stück spielt Hans Karls (und Hofmannsthals) Auffassung von der Sprache. Seiner Überzeugung nach liegt der Zweck der Sprache nicht sosehr in ihren Möglichkeiten, menschliche Beziehungen und Querverbindungen herzustellen, bzw. zu erhellen. Hans Karl (und mit ihm Hofmannsthal) weiß, daß sprachliche Äußerungen verschiedener Personen nicht nur durch deren verschiedenen geistigen Hintergrund, sondern vor allem durch die augenblickliche Situation und durch das Spiel der Beziehungen im Kreise der Angesprochenen und Betroffenen mitbestimmt und in ihrem eigentlichen Sinne geändert werden. Manches wird daher in anderer Weise verstanden, als der Inhalt der Aussage an und für sich hätte erwarten lassen. In einer Welt, die so ganz auf sprachlichen Kontakt, auf Konvention und Gespräch beruht wie die Gesellschaft Wiens, ist man sich der Tatsache bewußt, daß scheinbar Nichts-sagendes sehr bedeutsam sein und daß sich hinter scheinbar Gewichtigem Unbedeutendes verbergen kann. Jede sprachliche Äußerung stellt zahllose Bezüge her; sie ist vieldeutig und gibt daher zu Mißverständnissen Anlaß. In dieser Erfahrung liegt das Mißtrauen, aber zugleich auch das Vertrauen Hans Karls der Sprache gegenüber begründet. Dabei ist Hans Karls Mißtrauen viel offensichtlicher; an vielen Stellen kommt es zum Ausdruck: „...das Ganze (die ganze Gesellschaft) ist so ein unentwirrbarer Knäuel von Mißverständnissen. Ah, diese chronischen Mißverständnisse“! (L₂ 153—154) — „Mir kommt bei Konversationen auf die Länge alles sogenannte Gescheite dumm und noch eher das Dumme gescheit vor“ (L₂ 160). — „...es ist ein bißl lächerlich, wenn man sich einbildet, durch wohlgesetzte Wörter eine weiß Gott wie große Wirkung auszuüben, in einem Leben, wo doch schließlich alles auf das Letzte, Unaussprechliche ankommt. Das Reden basiert auf einer indozenten Selbstüberschätzung“ (L₂ 258). — „...ich, ein Mensch, der durchdrungen ist von einer Sache auf der Welt: daß es unmöglich ist, den Mund aufzumachen, ohne die heillosesten Konfusionen anzurichten!“ (L₂ 312). Nicht nur im „Schwierigen“, auch in anderen Aufsätzen äußert der Dichter sein Mißtrauen der gewandten, geschliffenen, ge-

konnten Rede gegenüber: „Alle anständigen Menschen haben von vorneherein einen Widerwillen gegen einen, der gewandt redet. Das ‚gut Ausgedrückte‘ erregt spontan den Verdacht, nicht empfunden zu sein“ (P₁ 228—229). Und in seinem Aufsatz zur ‚Ägyptischen Helena‘ lehnt der Dichter das absichtbestimmte Gespräch für das Drama überhaupt ab: „Ich mißtraue dem zweckvollen Gespräch als einem Vehikel des Dramatischen. Ich scheue die Worte; sie bringen uns um das Beste. . . Die fälschende Gewalt der Rede geht so weit, daß sie den Charakter des Redenden nicht nur verzerrt, sondern geradezu aufhebt. Die Dialektik drängt das Ich aus der Existenz“ (P₄ 457—458).

Die Gefahr, die die zweckvolle Sprache für den Dichter mit sich bringt, liegt darin, daß sie sich feststehender und fertiger Begriffe und Bilder bedient und dadurch nicht Wesenhaftes umfaßt, sondern an der Oberfläche bleibt. Im ‚Schwierigen‘ stellt der Dichter drei Gruppen von Sprachträgern einander gegenüber: Hans Karl und Helene; Stani und Crescence; Neuhoff und den Berühmten. Sie alle reden Deutsch, dennoch aber eine jeweils andere Sprache. Sie haben keine Möglichkeit, sich wirklich zu verständigen. Für jeden steht hinter dem einzelnen Wort nicht nur ein anderer Assoziationsbereich, sondern auch eine andere Wertwelt und ein anderer Wesensbezug, d. h. vieles, was im Stück gesagt wird, geht völlig an dem vorbei, was etwa Hans Karl als Sinn und Wesen des Lebens empfindet. Diese Tatsache kommt schon in der Verteilung der Redemassen zum Ausdruck, darin, daß Hans Karl in Gegenwart von „gewandten“ Rednern (Stani, Neuhoff) als wortkarg und schweigsam erscheint. Im Gespräch mit anderen Personen (Helene, Antoinette, gelegentlich Crescence) scheint Hans Karl aufzutauen, wird er gesprächig, erscheint eine Verständigung möglich. Neuhoff spricht es aus, freilich begrifflich überspitzt, wenn er sagt: „Er (Hans Karl) kann mit seiner Rede nur seine Intimität vergeben, und die ist unschätzbar“ (L₂ 192). Alle, zu denen er keine innere Beziehung findet, trifft sein Mißtrauen, das weite Strecken des Dramas bestimmt und selbst in der Regie angedeutet wird: Das Telefon, zur Verständigung geschaffen, unterbindet eine solche gelegentlich, wie z. B. im ersten Akt in der fünfzehnten Szene (L₂ 202), wo es gerade im ‚unrechten‘ Augenblick klingelt. Hans Karls Unvermögen, mit Stani oder Neuhoff ein Einverständnis herzustellen, zeigt sich am eindrucksvollsten im ersten Akt, wo er sich gegen die logisch-begriffliche, vorschnell urteilende Kritik an Hechingen nicht durchzusetzen vermag. Der scheinbar treffsicheren Sprache Stanis hat er nur ein beharrliches „Es nützt nichts; ich hab ihn gern“ (L₂ 188) entgegenzusetzen, eine Aussage, deren sprachlicher Formulierung er voll und ganz vertraut. Damit erscheinen Stanis und an anderer Stelle Neuhoffs sprachlich so

gekonnte und scheinbar treffenden Äußerungen in jenem doppelten Licht, das für dieses Lustspiel bezeichnend ist: in dem der intellektuellen Richtigkeit und dem der Fragwürdigkeit im Bereich des Menschlichen⁵⁸: Neuhoff „verwechselt die Nuancen“, wie Helene zu ihm sagt (L₂ 256). Für Stani steht hinter jeder Äußerung das eigene Ich, der Intellekt, das Denken. Er bewegt sich in einem eingeschlossenen Kreis von Vorurteilen und Kategorien und hat weder die Absicht noch die Möglichkeit, über den eigenen Horizont hinaus zum Wesentlichen der Welt und der Dinge vorzudringen. Hans Karl ist dagegen der Mensch der offenen Kontakte, der inneren Beziehungen, aber nur Dingen und Menschen gegenüber, die leben. Hier liegt die Ursache dafür, warum er sich außerstande fühlt, mit verbrauchten und erstarrten Begriffen und festgefahrenen Bildern zu operieren. Nur aus der eigenen Lebensmitte heraus vermag er zu verstehen und zu urteilen; und da stellt sich ihm ein „Ich hab' ihn gern“, aber kein Begriff ein.

Die Mißtrauen erweckende Vieldeutigkeit der Sprache zeigt Hofmannsthal an zahlreichen Beispielen und in vielen Situationen des Stückes, ja, er nützt sie geschickt zu Theatereffekten aus, wobei es ihm um ein gewolltes oder ungewolltes Verhüllen oder Enthüllen wichtiger Tatsachen geht. Wenn der Diener Lukas gleich in der fünften Szene des ersten Aktes über den neuen Diener Vinzenz sagt: „Man wird vielleicht sehen, wie er sich macht“ (L₂ 165), so versteht Hans Karl, der mit Lukas in einer Atmosphäre des Einverständnisses lebt, sofort, was der Diener über das Wortwörtliche hinaus mit diesen wenigen einfachen Worten sagen will, daß nämlich Vinzenz für die Stelle ungeeignet sei. Die Konvention, der Takt, seine Stellung verbieten es ihm, dem Urteil des Herren vorzugreifen. So verhüllt und enthüllt er zugleich das Gegenteil dessen, was er aussagt. Der Satz leistet sehr viel mehr, als die einzelnen Worte beinhalten. Dieselbe Erscheinung ließe sich an zahlreichen anderen Beispielen zeigen. Glinz hat es für die achte Szene im dritten Akt in überzeugender Weise getan⁵⁹.

Auch sehr viel der feinen Ironie, des nie verletzenden Humors des Stückes beruht auf der Tatsache, daß sich der eigentliche Sinn eines Wortes oder Satzes erst aus der Situation des Augenblicks, aus dem nie

(58) Vgl. „Alles, was Menschen ohne Herz aufschreiben, sei es noch so wahr und deutlich beobachtet, entbehrt der Tiefe; die Tiefendimension kommt aus dem Herzen“. In: *Briefwechsel Hugo von Hofmannsthal — Carl Jakob Burckhardt*, Frankfurt 1957, S. 104.

(59) HANS GLINZ: *Die Leistung der Sprache für zwei Menschen*. In: *Sprache, Schlüssel zur Welt. Festschrift für Leo Weisgerber*. Düsseldorf 1959, S. 87—105.

mehr gleich wiederkehrenden Zusammenspiel der Beziehungen, aus der momentanen einmaligen Lagerung der Dinge im Fluß des Lebens ergibt. So enthüllen Stani und Neuhoff meist das Gegenteil dessen, was sie, wortwörtlich genommen, aussagen. So z. B., wenn Neuhoff, nach Hans Karls Furlani-Gespräch, in dem die Worte ‚Geist‘, ‚balancieren‘ und ähnliche fallen, über Hans Karl sagt: „Niemand, der sich in diesen Salons bewegt, gehört zu der wirklichen Welt, in der die geistigen Krisen des Jahrhunderts sich entscheiden. Sehen Sie doch um sich: eine Erscheinung wie die Figur dort im nächsten Zimmer, vom Scheitel bis zur Sohle sich balancierend in der Selbstsicherheit der unbegrenzten Trivialität — von Frauen und Mädchen umlagert — Kari Bühl“ (L₂ 230). Sprachliche Erscheinungen dieser Art (Enthüllen, Verhüllen) stellen im Grunde nichts Besonderes dar; wir finden sie bei zahlreichen Autoren, vor allem in Lustspielen, deren Effekte ja auf Mißverständnisse, Irreführungen und dergleichen beruhen. Bei Hofmannsthal handelt es sich aber nicht um Effekte, die er der theatralischen Wirksamkeit und des Lacherfolges willen setzt. Seine Sprachbehandlung hat ihre Wurzel in der Einsicht, daß Worte und Sprache von sich aus schillernd und vieldeutig sind, daß es äußere und innere Beziehungen, Situationen und Konstellationen sind, die letztlich über den Sinn des Gesagten entscheiden. Hofmannsthals tiefes Wissen um die Bedingtheit jeder sprachlichen Äußerung kommt in keinem seiner Werke bündiger zum Ausdruck als im ‚Schwierigen‘.

Da nun die Gestalt des Hans Karl im Mittelpunkt und zugleich zum Dichter selbst in gewisser Beziehung steht, liegt es nahe, sein sprachliches Verhalten zu untersuchen. Allem voran fällt (wie schon angedeutet) auf, daß Hans Karl verschiedene Sprachen spricht, je nachdem, mit wem er sich unterhält. Den gewandten Rednern gegenüber (Neuhoff, Stani) zeigt er sich mißtrauisch, vorsichtig und zurückhaltend. Hinweise wie „Hans Karl schweigt“, „Hans Karl raucht“ weisen darauf hin, daß er den anderen Welten, die sich in den Sprachen der andern äußern, nicht gleichgültig gegenüber steht, daß er sich aber außerstande sieht, sich mit den sprachlichen Mitteln der anderen, die immer ein geistiges Verhalten spiegeln, auf gleicher Ebene auseinanderzusetzen. Diesen Partner gegenüber fällt kaum ein Wort, das ihn verpflichtet, mit dem er sich festlegt, oder Wesentliches über sich selbst aussagt.

Nur an wenigen Stellen schließt Hans Karl sein Inneres auf, teilt er Erlebtes, Empfundenes, Erkanntes, ihn wirklich Bewegendes mit. Wo er es tut, greift er nicht zu Bildern oder Vergleichen, oder gar zu Begriffen, sondern zu Episoden und „ganz kleinen Anekdoten“, wobei ‚episodenhaft‘ keineswegs im Sinne von vereinzelt, unbedeutend, vergänglich verstanden sein will. Die Scheu, sein eigenes Wesen aufzuschließen, hat ihre

Wurzel nicht in einer allgemeinen Schüchternheit, sondern in seinem Unbehagen, sich in einer Sprache festzulegen, die erfahrungsgemäß vieldeutig ist, vor allem dann, wenn sie sich der Bilder und Begriffe bedient. Wesenhaftes über sich und andere scheint ihm anders als in Episoden gar nicht mitteilbar zu sein. Das beginnt bei ganz kleinen, fast unbedeutenden Aussagen und geht bis in die Darlegung seiner Lebensanschauung. Die einfache Tatsache des Älter- und Anderswerdens erlebt und faßt Hans Karl anekdotenhaft: „Weißt du, ich glaub, es kommt ganz allmählich. Wenn einem auf einmal der andere bei der Tür vorausgehen läßt und du merkst dann: ja, natürlich, er ist viel jünger, obwohl er auch schon ein erwachsener Mensch ist“ (L₂ 180). Oder: „Ja, es gibt immer noch gewisse Momente, die einen frappieren. Zum Beispiel, wenn man sich plötzlich klar wird, daß man nicht mehr glaubt, daß es Leute gibt, die einem alles erklären könnten“ (L₂ 181). Was andere Kameradschaft, Mut oder innere Stärke nennen würden, gibt Hans Karl im Gespräch über Hechingen so an: „Wir waren miteinander, im Winter Fünfzehn, zwanzig Wochen in der Stellung in den Waldkarpathen... und wir haben das letzte Stückl Brot miteinander geteilt. Ich hab sehr viel Respekt vor ihm bekommen. Brave Menschen hats draußen viele gegeben, aber ich habe nie einen gesehen, der vis-à-vis dem Tod sich eine solche Ruhe bewahrt hätte, beinahe eine Art Behaglichkeit“ (L₂ 160). Vom seelenlosen Intellekt Neuhofts, dem jede menschliche Wärme fehlt, distanziert er sich: „Er hat Geist, aber es wird einem nicht wohl dabei“ (L₂ 197).

Entscheidendes über sein Inneres teilt Hans Karl dagegen einer Frau mit: Helene. Auch ihr gegenüber vermag er es nur episodenhaft-anekdotesch zu tun. Das abgegriffene ‚ich liebe dich‘ oder irgendeine andere konventionelle Form der Liebeserklärung bringt er nicht über seine Lippen; er empfindet sie als schal, oberflächlich, abgegriffen und daher unfähig, die innere Dimension aufzuschließen oder auch nur anzudeuten. Was ein anderer im Zusammenhang mit einer Liebeserklärung sagen würde: die Beteuerung, daß er immer an sie denken werde, den Schwur der Treue bis an den Tod, alles das, selbst die Werbung um ihre Hand, faßt Hofmannsthal in eine einzige Episode, die jeder Phrasenhaftigkeit entbehrt und jene innere Distanz schafft, die zur Aufrichtigkeit nötig ist. Fast beiläufig erzählt er von einer menschlichen Grenzsituation der Todesnähe, in der alles von tiefem Ernst ist: „Da waren solche Stunden, gegen Abend oder in der Nacht, der frühe Morgen mit dem Morgenstern — Helen, Sie waren da sehr nahe von mir. Dann war dieses Verschüttetwerden, Sie haben davon gehört — ...Das war nur ein Moment, dreißig Sekunden sollen es gewesen sein, aber nach innen hat das ein anderes Maß. Für mich wars eine ganze Lebenszeit, die ich gelebt

hab, und in diesem Stück Leben, da waren Sie meine Frau“ (L₂ 263). Und fast sich entschuldigend fügt er hinzu: „Ist das nicht spaßig?“ — ‚Spaßig‘ sind Dinge, die wir für komisch-abwegig halten. Spaßig kann die Episode nur dem erscheinen, der die Zusammenhänge zwischen der Liebe und der menschlichen Grenzsituation des Verschüttetwerdens nicht sieht. Dadurch, daß Hofmannsthal Hans Karl dieses Wort sagen läßt, verdeckt er diese Zusammenhänge, statt sie aufzuschließen, verhüllt er, bleibt er bewußt an der Oberfläche; aber freilich nur scheinbar. Das Wort des Dichters „Die Tiefe muß man verstecken. Wo? An der Oberfläche“ (A 47), das wie eine Forderung klingt, hat nirgends so viel Gültigkeit wie in der scheinbar absichtslosen und nicht verpflichtenden episodischen Darstellung.

Das eindrucksvollste Beispiel episodisch-anekdotescher Darstellung, nicht um der Fülle und Bewegung im Drama, sondern um der Wesensaussage willen, stellt Hans Karls Erzählung über den Clown Furlani dar. Bei flüchtiger Betrachtung mag diese Szene als überflüssig erscheinen und in keinem inneren Zusammenhang mit dem Stück stehen. In Wirklichkeit fallen in dieser Szene Aussagen, die für Hans Karl, vor allem aber für Hofmannsthals Lebensanschauung grundlegend sind. Dabei streut der Dichter die Ansichten Hans Karls in ein scheinbar völlig unverbindliches Salongespräch mit Helene ein, das zudem immer wieder von Edine und Altenwyl unterbrochen wird. Aber daß sich hinter scheinbarer Absichtslosigkeit Tiefstes verbergen kann, ist ja eine der grundlegenden Einsichten, die Hans Karl äußert. Wir geben die wichtigen Teile des Gespräches wieder, das mit der für Hans Karl so verbindlichen Feststellung beginnt, daß er den Furlani „gern habe“:

HELENE: Sie haben ihn so gern, den Furlani?

HANS KARL: Für mich ist ein solcher Mensch eine wahre Rekreation.

HELENE: Macht er so geschickte Tricks?

HANS KARL: Er macht gar keine Tricks. Er ist doch der dumme August!

HELENE: Also ein Wurstel?

HANS KARL: Nein, das wäre ja outriert! Er outriert nie, er karikiert auch nie. Er spielt seine Rolle: er ist der, der alle begreifen, der allen helfen möchte und dabei alles in die größte Konfusion bringt. Er macht die dümmsten Lazzi, die Galerie kugelt sich vor Lachen, und dabei behält er eine *élégance*, eine Diskretion, man merkt, daß er sich selbst und alles, was auf der Welt ist, respektiert. Er bringt alles durcheinander, wie Kraut und Rüben; wo er hingeht, geht alles

drunter und drüber, und dabei möchte man rufen: „Er hat ja recht!“.

Sehen Sie, Helen, alle diese Sachen sind ja schwer: die Tricks von den Equilibristen und Jongleurs und alles — zu allem gehört ja ein fabelhaft angespannter Wille und direkt Geist. Ich glaub, mehr Geist, als zu den meisten Konversationen. —

HELEN: Ah, das schon sicher.

HANS KARL: Absolut. Aber das, was der Furlani macht, ist noch um eine ganze Stufe höher, als was alle andern tun. Alle andern lassen sich von einer Absicht leiten und schauen nicht rechts und nicht links, ja, sie atmen kaum, bis sie ihre Absicht erreicht haben: darin besteht eben ihr Trick. Er aber tut scheinbar nichts mit Absicht — er geht immer auf die Absicht der andern ein. Er möchte alles mittun, was die andern tun, soviel guten Willen hat er, so fasziniert ist er von jedem einzelnen Stückl, was irgendeiner vormacht: wenn er einen Blumentopf auf der Nase balanciert, so balanciert er ihn auch, sozusagen aus Höflichkeit.

HELENE: Aber er wirft ihn hinunter?

HANS KARL: Aber wie er ihn hinunterwirft, darin liegt's! Er wirft ihn hinunter aus purer Begeisterung und Seligkeit darüber, daß er ihn so schön balancieren kann! Er glaubt, wenn mans ganz schön machen tät, müßts von selber gehen.

Wenn man dem Furlani zuschaut, kommen einem die geschicktesten Clowns vulgär vor. Er ist förmlich schön vor lauter Nonchalance — aber natürlich gehört zu dieser Nonchalance genau das Doppelte wie zu den andern ihrer Anspannung“ (L₂ 219—222).

Die entscheidenden Aussagen Hofmannsthals im Zusammenhang mit der Gestalt Furlanis betreffen dessen Gebärde: „...er tut scheinbar nichts mit Absicht. . . aber wie er ihn (den Blumentopf) hinunterwirft. . .“ usw. Wer mit scheinbarer Absichtslosigkeit und Leichtigkeit, aus „purer Begeisterung und Seligkeit“ (darüber, daß er so schön balancieren kann) die Schwierigkeiten äußerer und innerer Natur bändigt, der ist „förmlich schön vor lauter Nonchalance“. Hans Karl und Hofmannsthal wissen aber, daß dazu „ein fabelhaft angespannter Wille und direkt Geist“ nötig sind, ja, daß zu dieser Nonchalance „genau das Doppelte (an Geist und Willen) wie zu den andern ihrer Anspannung“ gehören. Nanni, wie Hans Karl von Furlani begeistert (L₂ 212), faßt dieselbe Lebenserfahrung im Zusammenhang mit dem Kartenspiel in folgende Worte: „Umgekehrt sag ich. Sie (Antoinette, die den Hans Karl für sich

gewinnen will) muß tun, als ob er ihr egal wär. Das weiß ich vom Kartenspielen: wenn man die Karten leichtsinnig in die Hand nimmt, dann kommt's Glück. Man muß sich immer die innere Überlegenheit menagieren“ (L₂ 234).

So werden wir auch beim ‚Schwierigen‘ nicht nur sprachlich, sondern auch gehaltlich in jenen Erlebnis- und Spannungsbereich geführt, den wir für das Jugendwerk mit den beiden Wörtern ‚schwer‘ und ‚leicht‘ anzudeuten versuchten. Im Zusammenhang mit dem Empfinden leichter rhythmischer Bewegung oder dem von jeder Schwere und Erdhaftigkeit befreiten Tanz beschwört der Dichter im Dialog ‚Furcht‘, im ‚Lebenslied‘, im ‚Kleinen Welttheater‘ und in anderen Werken das Gefühl und die Gebärde dessen, der über das Leben gebietet und herrscht: ein Gefühl, das dem der Seligkeit und des Glückes gleicht. Nicht mehr in der Befreiung von Besitz und Erbe sieht der Dichter in den Jahren des ersten Weltkrieges, in denen der ‚Schwierige‘ entsteht, die Voraussetzung für den beseligenden Aufschwung, nicht im Gefühl des Sich-Lösens sieht er die Möglichkeiten glücklichen Daseins, sondern in der scheinbaren Bändigung der Dinge dadurch, daß man die Schwere und die Schwierigkeiten ignoriert. Geist und Wille spielen dabei eine entscheidende Rolle, oder wie Nanni es auf viel niedrigerer Stufe formuliert: Man muß sich immer die innere Überlegenheit menagieren. Aus der Darstellung eines Empfindens wird die Vermittlung von Lebensweisheit. Das Furlani-Gespräch hat im Stück nicht nur den Zweck, Hans Karl den Übergang zu einer bestimmten Konversation mit Helene zu erleichtern: in den verhüllenden Worten, viel mehr aber noch in der beschworenen Gebärde des Furlani stellt Hans Karl (und mit ihm Hofmannsthal) symbolhaft jene Lebensanschauung dar, die die Marschallin im Rosenkavalier in die leicht mißverständlichen Worte faßt:

*„Leicht muß man sein:
mit leichtem Herz und leichten Händen,
halten und nehmen, halten und lassen...“* (L₁ 305)

Die Furlani-Episode bildet den Mittelpunkt des ‚Schwierigen‘. Hofmannsthal baut seine Schauspiele nicht nach den Grundsätzen der klassischen Poetik. In allen dramatischen Arbeiten, von ‚Gestern‘ bis zum ‚Turm‘, geht es ihm nicht darum, dramatische Spannung aufzubauen, ein Widersachertum, das in der Welt liegt, im Schicksal weniger Menschen herauszuarbeiten und das Geschehen in diesem Zusammenhang zur Lösung oder zur Katastrophe zu führen. Nicht Ideen stehen im Mittelpunkt seiner Dramen, daher kann es auch zu keiner kämpferischen Auseinandersetzung zwischen Vertretern dieser Ideen kommen. Hofmannsthals Dramen

sind solche der Lebensanschauung, es sind Versuche, die Lebenserfahrung als Künstler und als Mensch, der in der Gesellschaft und im Staat verankert ist, dadurch zu vergegenwärtigen, daß er sie in repräsentativen Episoden vergegenwärtigt. Seine lyrischen Dramen hat Hofmannsthal selbst in diesem Sinne gedeutet⁶⁰. Gestalten wie der Abenteurer, Jedermann, die Marschallin, Ariadne verkörpern Lebenserfahrungen, tragen eine bestimmte Gebärde, die begrifflich nur ganz vag, ungefähr und lebensfern gefaßt werden könnte.

Nicht anders liegen die Dinge beim ‚Schwierigen‘. Spiel und Gegenspiel als Grundpfeiler des Schauspieles im klassischen Sinne ließen sich wohl herauschälen (Crescence, die Helene mit Stani verbinden will, und Hans Karl, der Helene heiratet). Damit wäre aber nur ein kleiner und nicht der wesentlichste Teil des Stückes erfaßt. Die Vielfalt der Gestalten und Charaktere allein macht eine Annäherung an das Stück auf diesem Wege fragwürdig. Denn das Wesentliche wird in Hofmannsthals Dramen, vor allem aber im ‚Schwierigen‘, nicht als Gegensatz erfaßt, sondern als Sosein. Die grundlegende Frage lautet: Wie sieht der Mensch aus, den andere ‚schwierig‘ nennen, weil er nicht unbillig vereinfacht, sich nicht festlegen läßt und scheinbar von einem Entschluß zum anderen springt. Die Antwort darauf gibt der Dichter nicht in der Beschwörung menschlichen Widersachertums, nicht in einem echten Dialog (auch nicht in dem mit Helene), diese erfahren wir aus der Furlani-Episode, in der Hans Karl die geheimen Wünsche, die Sehnsucht und das Ideal in bezug auf die Lebensführung des Dichters durch die Hinweise auf die Gestik, auf das Gehaben eines Clowns andeutet.

Daß die Furlani-Episode den eigentlichen geistigen Mittelpunkt des ganzen Stückes darstellt, mag allein schon daraus hervorgehen, daß vorher und nachher auf diese etwa in der Mitte des Dramas liegende Episode Bezug genommen wird; nicht aber in dem Sinne, daß die Gesellschaft als solche in irgendeiner Weise mit dem Zirkus in Verbindung gebracht werden solle, sondern im Hinblick auf die Gebärde der Nonchalance, der scheinbaren Absichtslosigkeit und Leichtigkeit, hinter der, wie Hofmannsthal weiß, Geist und Wille stehen. Bis in einzelne sprachliche Formulierungen hinein läßt sich die Orientierung des Geschehens an diesem zentralen Anliegen erkennen. Zuerst einmal im Aufzeigen von Gegensätzen und Mißverständnissen: Vinzenz verkörpert geistlosen, undifferenzierten Egoismus, der auf Schritt und Tritt die Absicht verrät.

(60) „Meine Lieblingsform von Zeit zu Zeit, zwischen größeren Arbeiten, wäre eigentlich das Proverb in Versen mit einer Moral... im Anfang stellt der Held eine These auf..., dann geschieht eine Kleinigkeit und zwingt ihn, die These umzukehren...“ (an Marie Herzfeld, 5. 8. 1892) (B₁ 62).

Stanis verkrampftes Bemühen, Hans Karl ähnlich zu werden, und Crescences vielfache Anstrengungen, ihre Ziele zu erreichen, gehen so weit, daß sich beide Gestalten darin erschöpfen, ihre Absicht durchzusetzen. Daher mißversteht Crescence ihren Bruder. Sie legt seine Art als „Hypochondrien“ aus. Es ist ihr unbegreiflich, daß man sich, wenn man durchgemacht hat, was Hans Karl durchmachen mußte, benimmt „als wenn es nichts wäre —“ (L₂ 153). Seine Nonchalance deutet sie auch sonst falsch. Zu Stani sagt sie, daß er „das Handgelenk immer geschmeidig“ habe, „um loszulassen“, was eine Frau spüre (L₂ 181). Sie erkennt nicht, daß Hans Karl „geschmeidig“ und leicht hält, um festzuhalten, nicht um loszulassen; nur Helene versteht seine Art. Stani bedient sich derselben Gebärdensprache, was zeigt, wie bewußt der Dichter hier gestaltet hat. Er sagt von sich: „Ich behalte immer alles in der Hand“ (L₂ 184), ist aber nicht imstande, irgend etwas festzuhalten. Helenens Urteil über Hans Karl, das wir zuerst aus dem Munde Neuhoffs erfahren, orientiert sich sprachlich an dem, was im Furlani-Gespräch ausgesagt wird: „Er (Hans Karl) ist ein Mann, bei dem die Natur, die Wahrheit alles erreicht und die Absicht nichts. Ein wunderbarer Mann in unserer absichtsvollen Welt...“ (L₂ 191). Aber nicht nur in der Charakterisierung der Gestalten und in sprachlichen Anklängen, auch direkt wird auf die Furlani-Episode hingewiesen, so in der 18. Szene des ersten Aktes, in der Crescence sagt, daß sie „keinen Sinn für diese Späße“ habe (L₂ 212).

Vieles dessen, was dem Furlani-Gespräch folgt, erhält erst im Hinblick auf die Aussagen Hans Karls über den Clown seine rechte Bedeutung. Nanni wiederholt, wie schon erwähnt, in ihrem Bereich genau dasselbe an Lebenserfahrung, was Hans Karl in seinem findet (L₂ 234). Der berühmte Mann und Neuhoff wirken in ihrem verkrampften Eigendünkel als Kontrast zu Furlani, der seine Rolle spielt, dieser treu bleibt und daher wirkt. Neuhoff dagegen bekennt die Schwäche seiner Lebensart dem berühmten Mann gegenüber offen ein: „Sich verkannt zu sehen in seinem Besten, früh und spät — das ist das Schicksal —“ (L₂ 229). Im weiteren greift Neuhoff dann genau zu jenen Worten, die das Furlani-Gespräch tragen: Geist, balancieren, Wille (L₂ 230), wobei er jedes dieser Worte in einem anderen Sinne verwendet. So sagt er zu Helene, die er für sich gewinnen will: „Sie werden mich heiraten, weil Sie meinen Willen spüren in einer willenlosen Welt“ (L₂ 253, vgl. 255). Neuhoffs Ohnmacht wird durch den Ausgang des Stückes ins rechte Licht gerückt, aber schon vorher erkennt er, daß von Hans Karl eine Macht, eine Faszination ausgeht, der er nicht gewachsen ist (L₂ 255). Helene stimmt ihm zu. Sie bewundert an Hans Karl, was dieser an Furlani schätzt: die Kraft, die hinter seiner Nonchalance, hinter seiner scheinbaren Un-

bekümmertheit steht (2. Akt, 13. Szene). Eindeutiger, plastischer als im ersten Akt stehen nach dem Furlani-Gespräch die Gestalten vor uns: Crescence und Stani in ihrer nur von der Absicht geleiteten Zielstrebigkeit, Neuhoﬀ und der Berühmte in ihrem Eigendünkel, der auf Wirkung bedacht ist. Wie sehr Hofmannsthal die einzelnen Szenen und den Wortlaut der Äußerungen abgewogen hat und im ersten und zweiten Abschnitt (vor und nach der Furlani-Episode) aufeinander bezogen wissen will und wie sehr Grundvorstellungen, die bis in wörtliche Prägungen reichen, alle Teile durchziehen und an den Mittelpunkt binden, das zeigen Hechingsens Worte, in denen früher Gesagtes in neuem Zusammenhang anklingt: „... das ist die Art, wie der Kari mir gezeigt hat, daß man die Menschen nehmen muß: mit einem leichten Handgelenk“ (L₂ 274).

So schließt sich der Kreis. Nicht auf den Spannungsträgern (Spiel und Gegenspiel) ruht die Komposition des Stückes, sondern auf der Darstellung von Lebensanschauung und Lebensweisheit, die, wie gezeigt wurde, vor allem in Gebärden und Episoden vermittelt wird. Diese Elemente sind es, die das Stück innerlich zusammenhalten. Dabei wird am Geschehen erwiesen, was Furlani in seiner Gebärde verkörpert: die Kraft, die hinter der Nonchalance und Absichtslosigkeit steht und Geist und Willen verbirgt, und das Glück und die Seligkeit, wo es ihm gelingt, innere Überlegenheit zu „menagieren“.

Von der hier gewonnenen Erkenntnis aus wird es möglich, das sprachliche Verhalten Hans Karls Antoinette gegenüber zu deuten. Es fällt auf, daß sich Hans Karl seiner früheren Freundin gegenüber, von der er sagt, daß er nicht in sie verliebt sei, daß er sie aber lieb habe, und gelegentlich auch Helene gegenüber einer Sprache bedient, die begrifflich geprägt ist, so vor allem im Ehegespräch im zweiten Akt: „Darin ist aber so ein Grausen, daß der Mensch etwas hat finden müssen, um sich aus diesem Sumpf herauszuziehen, bei seinem eigenen Schopf. Und so hat er das Institut gefunden, das aus dem Zufälligen und Unreinen das Notwendige, das Bleibende und das Gültige macht: die Ehe.“ Und dann: „Daß ein Mensch Herz für eine Frau hat, das kann er nur durch eins zeigen, . . . durch die Beständigkeit. Nur dadurch: das ist die Probe, die einzige“ (L₂ 243—244). Nicht über sich spricht der Dichter hier, sondern, ohne es zu sagen, über Hechingen. Er tut es mit einer scheinbaren Absichtslosigkeit, denn in Wirklichkeit hat Hans Karl einen sehr bestimmten Plan: Antoinette und Hechingen wieder zueinanderzuführen. Was Hans Karl an Furlani bewundert: die Leichtigkeit, mit der er die größten Schwierigkeiten bewältigt, die scheinbare Absichtslosigkeit seines Bemühens, das Fehlen jeder verkrampften Anspannung, die bei andern Clowns zu beobachten sind, das gibt ihm die Norm für sein Verhalten

und sein Wirken in der menschlichen Gesellschaft. Stani bewundert Hans Karl, weil diesem alles glückt. Warum glückt es ihm? Weil er eine „innere Überlegenheit menagiert“, mit der er, wo es ihm am Platze zu sein scheint, zu wirken versucht. Die Beobachtung, daß Hans Karl wesensverschiedenen Partnern gegenüber wortkarg ist und daß er aus Mißtrauen der Sprache gegenüber sein Inneres nur in Episoden, scheinbar an der Oberfläche bleibend, aufschließt, darf nicht dazu verleiten, sein sprachliches Gehaben ganz unter diesen beiden Gesichtspunkten verstehen zu wollen. Wo er imstande ist, bei entsprechendem Partner, überlegen, absichtslos, nonchalant zu erscheinen, wo es ihm gelingt, mit leichter Gebärde zu balancieren, d. h. die Spannung von außen und innen aufzuheben, da erhält, wenigstens scheinbar, die vieldeutige Sprache ihre ursprüngliche Eindeutigkeit zurück, da bedient er sich aller Mittel der Sprache, da vertraut er jedem Wort, das er sagt. Voraussetzung dafür ist aber jener innere Kontakt zum Mitmenschen, der bei Helene und Antoinette vorhanden ist (Neuhoff: „Er kann mit seiner Rede nur seine Intimität vergeben“, L₂ 192), bei Männern wie Stani und Neuhoff aber gestört erscheint.

Gebärde, Episode, ganz kleine Anekdote, in denen Hofmannsthal Wesenhaftes aussagt, stehen mit dem Element des Wassers, dem Fließenden und Kommunizierenden schlechthin, in enger Beziehung. Das Wesenhafte ist für Hofmannsthal das Lebendige in allen seinen Formen. So verstehen wir, daß der Dichter im Anschluß an ein Wort von Pannwitz notieren konnte: „Das Lebendige fließt, aber das Fließende ist nicht die Form des Lebens“ (A 48).

Vom Wasser ist im Werk des Dichters an zahlreichen Stellen die Rede. Es birgt für ihn, genauso wie das Leben, Geheimnisse und Wunder. Es spiegelt sie aber nur, ergreifen lassen sie sich nicht. Vom Schauspieler Mitterwurzer sagt der Dichter:

*„In seinen Augen flogen unsre Träume
Vorüber, wie von Scharen wilder Vögel
Das Spiegelbild in einem tiefen Wasser.“* (G 48)

Wie im Leben so wirkt auch im Wasser eine weltimmanente Kraft: „...dann schwillt vor innerer Kraft das Wasser in den Brunnentrögen, wie droben die Sterne überschwellen vor Glanz...“ (P₂ 54). Das Wasser leitet, es kommuniziert, es setzt mit der Welt in Beziehung, es schließt das Wesen des Lebendigen auf und gewährt unmittelbaren Zugang: „Gerne erzählte er“, berichtet Carl Jakob Burckhardt, „wie in einem Gebirgsdorf, als er frühmorgens im kleinen, mit Zirbelholz getäfelten Zimmer Wasser ins Becken goß, plötzlich in diesem Fließen des raschen, harten,

klaren Gusses das ganze Werk, dem er nachspürte, fertig, gefügt und getönt vor ihm stand. . . "61. An anderer Stelle weist der Dichter auf die Seligkeit und den Zauber des Durstlöschens. Demgegenüber findet Hofmannsthal den furchtbarsten Ausdruck des Totseins im Bild des „trockenen Flußtales“ (E 17, 36)⁶².

Nicht allein als Lebenselement empfindet der Dichter das Wasser. Er findet darin zugleich das ausdrucksvollste Sinnbild für den Ablauf und Wechsel des Lebens. In der Bewegung des Fließens entstehen immer neue Beziehungen, Situationen, Konstellationen und Konfigurationen. „Auf Verwandlung geht unsere tiefste Lust“ (P₂ 351). Und das Bild des Reigens drängt sich dem Dichter auf, zu dessen Wesen es gehört, „daß überall alles“ sei (P₂ 120).

Das Leben wandelt sich ständig so wie das fließende Wasser, dennoch bleibt das eine wie das andere seinem Wesen nach gleich. Zu fassen vermögen wir es nur im jeweiligen augenblicklichen Zustand. Das Fließen an sich ist uns unzugänglich, nur aus dem Wandel der Dinge und der Abfolge vermögen wir darauf zu schließen. So ist es möglich, daß die Darstellung des Dichters vom Element des Wassers, dem Inbegriff des Fließens und Sich-Verwandeln, her seine Dimension erhält. Die Augenblickssituationen und -konstellationen, die in der gleichen Form nie wiederkehren, die aber dennoch auf das Wesen des Lebens zurückweisen, sind das, was wir in die Begriffe Gebärde, Episode und ganz kleine Anekdote zu fassen versuchten. Bilder und Begriffe vermögen nichts von jenem Geheimnis wiederzugeben, das wir Leben nennen. In den Augenblicken aber, in denen das Fließende zu Greifbarem gerinnt, schließt sich das Leben auf: in den Gebärden wird es sichtbar, und in den Episoden offenbart es die Fülle der Beziehungen. Was wir festzuhalten vermögen, sind nichts anderes als geronnene Augenblicke des Lebens. Nur Bruchteile freilich der zahllosen Gebärden und Episoden, die sich im unendlichen

(61) CARL JAKOB BURCKHARDT: *Erinnerungen an Hofmannsthal und Briefe des Dichters*. München 1948, S. 23–24. — Vgl. dazu: *Briefwechsel George—Hofmannsthal*. 2. Aufl., München-Düsseldorf 1953, S. 234; und das Gedicht ‚Gute Stunde‘:

„Als du Wasser mir ins Becken
Gossest, meint ich, in der Welle
Aus dem Krug in deinen Händen
Spräng lebendig eine Quelle.“ (G 517)

Zur Deutung des ‚Wassers‘ im Werk Hofmannsthals vgl.: MAX RYCHNER: In: *Der Monat* 5, 1952, Heft 51, S. 327–228; FELIX BRAUN: *Über Hugo von Hofmannsthal und seine Dichtung*. In: *Ausstellung Hugo von Hofmannsthal*. Katalog, bearbeitet von Franz Hadamowsky. Salzburg 1959, S. 12–13; G. C. SCHOOLFIELD: *The pool, the bath, the dive, water image*. In: *Monatshefte, Wisconsin*, 45, 1953, 379–388.

(62) Vgl. weiters: E 29, P₂ 283, 318.

Fluß des Lebens ergeben, gelangen je zu unserer Aufmerksamkeit und zu unserem Bewußtsein. Da aber ähnliches immer wiederkehrt, besitzt jede dieser aus dem Fluß des Lebens gehobenen Gebärden und Episoden in die Breite des Daseins reichende Aussagekraft. In diesem Vorstellungszusammenhang steht Hans Karls Hinweis auf den Hohenbühler Teich und seine Erkenntnis, „daß alles schon längst irgendwo fertig dasteht und nur auf einmal erst sichtbar wird... wie im Hohenbühler Teich, wenn man im Herbst das Wasser abgelassen hat, auf einmal die Karpfen und die Schweife von den steinernen Tritonen da waren, die man früher kaum gesehen hat“. Mit dieser unwichtigen Beobachtung sagt Hofmannsthal tiefe Lebenserfahrung aus. Und wie immer, wenn er Wesenhaftes andeutet, versucht er auch hier es zu verhüllen: „Eine burleske Idee, was!“ (L₂ 211).

Die Verankerung von Gebärde, Episode und kleiner Anekdote im eigentlichen Lebenselement macht es verständlich, warum diese Aussageformen symbolhaften Charakter tragen. Was dem jungen Dichter nur in ganz besonderer Weise möglich war, vom Bild und Begriff her zum Symbol vorzudringen, das ergibt sich in der Dichtung der reifen Jahre, ausgehend von Gebärden und Episoden, wie von selbst. Sei es die Grenzsituation des Daseins im Augenblick des Verschüttetwerdens, sei es die Gebärde des Furlani, die Nonchalance und zugleich Kraft und Geist verkörpert, sie weisen ins Allgemeine, ins Gültige, auf das Leben schlechthin und erscheinen frei von jeder magischen Beziehung und tragen jene Helle des Geistes an sich, ohne die ein Symbol nicht lebendig bleiben kann. „Situationen sind symbolisch; es ist die Schwäche der jetzigen Menschen, daß sie sie analytisch behandeln und dadurch das Zauberische auflösen“ (A 14), schreibt Hofmannsthal im ‚Buch der Freunde‘ und meint dabei im Grunde das, was wir hier als Gebärde, Episode und ganz kleine Anekdote bezeichnet haben.

- Küchler, W.:** Alte und moderne Komödie: Molière und Gabriel Marcel. 80. 1953 (So. 3 aus Anz. 90/Nr. 2) 8.—
- Lach, R.:** W. A. Mozart als Theoretiker. 40. 1919 (Dph 61/1) 104.—
 — Eine Tiroler Liederhandschrift aus dem 18. Jh. 80. 1923 (Sph 198/5) 32.—
 — Zur Geschichte des musikalischen Zunftwesens. 80. 1923 (Sph 199/3) 12.—
 — Das Konstruktionsprinzip der Wiederholung in Musik, Sprache und Literatur. 80. 1925 (Sph 201/2) 12.—
 — Vergleichende Kunst- und Musikwissenschaft. 80. 1925 (Sph 201/3) 12.—
- Lunzer, J.:** Steiermark in der deutschen Heldensage. 80. 1927 (Sph 204/1).... 80.—
- Meister, R.:** Geschichte des Doktorates der Philosophie an der Universität Wien. 80. 1958 (Sph 232/2) 68.—
 — Das Problem der Rechtschreibreform. 80. 1955 (So. 7 aus Anz. 92/Nr. 8) 10.—
 — Von der Wiedergeburt des klassischen Altertums zur Konstanz des Humanismusproblems. 80. 1955 (So. 12 aus Anz. 92/Nr. 17) 6.—
 — Beiträge zur Gründungsgeschichte der mittelalterlichen Universität. 80. 1957 (So. 3 aus Anz. 94/Nr. 4) 16.—
 — Das Problem der Lehr- und Lernfreiheit in der Thunschen Universitätsreform und in der Gegenwart in Österreich. 80. 1958 (So. 9 aus Anz. 94/Nr. 15) 18.—
 — Ereignis-, Geistes- u. Kulturgeschichte. 80. 1958 (So. 1, Anz. 95/Nr. 1) ... 18.—
 — Die Begründung der Lehrfreiheit an der Universität Halle. 80. 1959 (So. 3 aus Anz. 95/Nr. 3) 22.—
 — Das Verhältnis des Staates zu den verschiedenen Kulturgebieten. 80. 1960 (So. 2 aus Anz. 96/Nr. 10) 16.—
- Melicher, Th.:** Die Rechtsaltertümer im Ludwigslied. 80. 1954 (So. 13 aus Anz. 91/Nr. 18)..... 12.—
- Much, R.:** Der Name Germanen. 80. 1920 (Sph 195/2) 20.—
- Nadler, J.:** Gerhart Hauptmann, „Die Tochter der Kathedrale“, 80. 1952 (So. 12 aus Anz. 89/Nr. 16) 6.—
 — Die Stoa in der modernen deutschen Lyrik. 80. (So. 1 aus Anz. 91/Nr. 1) 6.—
- Nedeczey, E.:** Das Raaber Liederbuch. 80. 1959 (Sph 232/4) 120.—
- Nemeth, C.:** Zur Lebensgeschichte von Carlo Agostino Badia. 80. 1955 (So. 13 aus Anz. 92/Nr. 18) 8.—
- Nettl, P.:** Das Prager Quartierbuch des Personals der Krönungsoper 1723. 80. 1957 (So. 1 aus Anz. 92) 6.—
- Osthoff, W.:** Zur Bologneser Aufführung von Monteverdis „Ritorno die Ulisse“ im J. 1640. 80. 1958 (So. 9 aus Anz. 95) 8.—
- Palgen, R.:** Philosophische Kosmologie als Bauplan von Dantes Paradiso. 80. 1950 (Anz. 87/Nr. 16) 4.—
 — Dante und Avicenna. 80. 1951 (So. 7 aus Anz. 88/Nr. 12)..... 6.—
 — Die Spur des Timaios in Dantes Paradiso. 80. 1956 (So. 16 aus Anz. 92/Nr. 20) 8.—
 — Dante und Avencebrol. 80. 1957 (So. 13 aus Anz. 94/Nr. 20) 12.—
 — Dante und Origenes. 80. 1959 (So. 10 aus Anz. 96/Nr. 16) 8.—
- Pfaff, I.:** Bernhard Walther von Walthersweil als Romanist des 16. Jahrhunderts. 80. 1918 (Sph 186/3) 12.—
- Pollak, W.:** Studien zum Verbalaspekt im Französischen. 80. 1960 (Sph 233/5) 87.—
- Rohracher, H.:** Neue Untersuchungen über biologische Mikroschwingungen I. 80. 1952 (So. 9 aus Anz. 89) 4.—
 — II. 80. 1954 (So. 12 aus Anz. 91) 14.—
 — Experimentelle und statistische Beiträge zur psychologischen Unfallforschung. 80. 1956 (So. 9 aus Anz. 93) 4.—
 — Neue Untersuchungen über die Mikrovibration des menschlichen Körpers. 80. 1958 (So. 3 aus Anz. 95) 14.—
 — Experimente über Wärmebildung zur Erhaltung der Körpertemperatur. 80. 1959 (So. 11 aus Anz. 96) 8.—
 — Regelprozesse im psychischen Geschehen. 80. 1961 (Sph 236/4) 16.—
- Rupprich, H.:** Das Wiener Schrifttum des ausgehenden Mittelalters. 80. 1954 (Sph 228/5)..... 48.—
 — Pirckheimers Elegie auf den Tod Dürers. 80. 1956 (So. 6 aus Anz. 93) ... 8.—

Ruth, W.: Experimentalphonetische Untersuchungen über die Dehnung kurzer Vokale im Standard Englisch. 80. 1943 (Sph 222/1)	36.—
— Neuere Methoden phonetischer Forschung. 80. 1949 (Sph 226/2)	16.—
— Untersuchung über die Sichtbarmachung der Tonhöhenbewegung beim Sprechen und Singen. 80. 1955 (Sph 229/5)	14.—
Schatz, J.: Sprachen und Wortschatz der Gedichte Oswalds von Wolkenstein. 40. 1930 (Dph 69/2)	80.—
Schenk, E.: Ein unbekannter Brief Leopold Mozarts. 80. 1947 (Sph 225/1) ..	24.—
— Das historische Gefüge des musikalischen Kunstwerkes. 1950 (Vortrag aus Almanach Jg. 1949)	8.—
— Das „Musikalische Opfer“ von Johann Sebastian Bach. 80. 1953 (So. 4 aus Anz. 90/Nr. 3)	10.—
— Mozarts erster Arzt. 80. 1954 (So. 6 aus Anz. 91/Nr. 9)	8.—
— Muffatiana. 80. 1954 (So. 9 aus Anz. 91/Nr. 15)	4.—
— Zwei unbekannte Frühwerke von Franz Schmidt. 80. 1956 (So. 5 aus Anz. 93)	10.—
— Das Weltbild Josef Haydns. 1960 (Vortrag aus Almanach Jg. 1959)	10.—
Schmidt, L.: Das Muckenetz. Alpenländische Gesellschaftslyrik des 17. Jahrhunderts. 80. 1945 (Sph 223/4)	28.—
Schuchardt, H.: Das Baskische und die Sprachwissenschaft. 80. 1925 (Sph 202/4) ..	12.—
— Der Individualismus in der Sprachwissenschaft. 80. 1925 (Sph 204/2)	8.—
Steinhauser, W.: Beiträge zur Kunde der bayerisch-österreichischen Mundarten. II. Heft. 80. 1922 (Sph 195/4)	24.—
— Die genetischen Ortsnamen in Österreich. 40. 1930 (Sph 206/1)	68.—
Thurnher, E.: Josef von Eichendorff und Friedrich von Schwarzenberg. 80. 1960 (So. 3 aus Anz. 97/Nr. 17)	12.—
— Eichendorff und Stifter. 80. 1961 (Sph 236/5)	20.—
Weinmann, A.: Wiener Musikverleger und Musikalienhändler von Mozarts Zeit bis gegen 1860. 80. 1956 (Sph 230/4)	32.—
Wessely, O.: Die Musikanschauung des Abtes Pambo. 80. 1952 (So. 4 aus Anz. 89/Nr. 4)	8.—
— Zur Frage nach dem Geburtstag von Heinrich Schütz. 80. 1953 (So. 11 aus Anz. 90/Nr. 15)	6.—
— Zur Frage nach der Herkunft Arnolds von Bruck. 80. 1955 (So. 3 aus Anz. 92/Nr. 3)	8.—
— Neues zur Lebensgeschichte von Erasmus Lapidica. 80. 1955 (So. 6 aus Anz. 92/Nr. 7)	6.—
— Neue Hofhaimeriana. 80. 1956 (So. 11 aus Anz. 92/Nr. 16)	4.—
— Beiträge zur Geschichte der maximilianischen Hofkapelle. 80. 1956 (So. 20 aus Anz. 92/Nr. 24)	10.—
— Zu Leben und Werk von Mathäus Gugl. 80. 1957 (So. 7 aus Anz. 94/Nr. 11) ..	10.—
Wessely-Kropik, H.: Lelio Colista, ein römischer Meister vor Corelli. Leben und Umwelt. 80. 1961 (Sph 237/4)	86.—
Wild, F.: Odin und Euemerus. Spiegelung germanischer Göttersage im englischen Schrifttum. 80. 1941 (Sph 219/3)	8.—
— Das Dichterehepaar Robert und Elisabeth B. Browning. 80. 1952 (So. 15 aus Anz. 89/Nr. 18)	6.—
— Beziehungen zwischen England und Österreich im Mittelalter und im 16. Jahrhundert. 80. 1954 (So. 15 aus Anz. 91/Nr. 22)	10.—
— Wallenstein als Zeitgenosse in englischer Spiegelung. 80. 1956 (So. 22 aus Anz. 92/Nr. 26)	12.—
Winkler, E.: Französische Dichter des Mittelalters. I. Vaillant. 80. 1917 (Sph 186/1)	16.—
— II. Marie de France. 80. 1919 (Sph 188/3)	36.—
Winkler, W.: Typenlehre der Demographie. 80. 1952 (Sph 227/5)	88.—
Zagiba, F.: Funde zur vorgeschichtlichen Musik in Österreich. 80. 1954 (So. 10 aus Anz. 91/Nr. 16)	10.—
Zallinger, O.: Die Eheschließung im Nibelungenlied und in der Gudrun. 80. 1923 (Sph 199/1)	20.—
— Die Ringgaben bei der Heirat und das Zusammengeben im mittelalterlich-deutschen Recht. 80. 1931 (Sph 212/4)	20.—